

DVLCES CAMENAE POÉTICA Y POESÍA LATINAS



JESÚS LUQUE
M^a DOLORES RINCÓN
ISABEL VELÁZQUEZ
(eds.)

eug

DULCES CAMENAE.
POÉTICA Y POESÍA LATINAS

JESÚS LUQUE
M^a DOLORES RINCÓN
ISABEL VELÁZQUEZ
(Eds.)

DULCES CAMENAE.
POÉTICA Y POESÍA LATINAS

SOCIEDAD DE ESTUDIOS LATINOS
JAÉN – GRANADA
2010

© LOS AUTORES.

© *DULCESCAMENAE. POÉTICA Y POESÍA LATINAS.*

ISBN: 978-84-338-5374-5. Depósito legal: GR-856-2012

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Diseño de portada: Josemaría Medina Alvea

Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

PRÓLOGO

Alios ego vidi ventos; alias prospexi animo procellas
Cic., Pis., 9

En estos tiempos, en los que imperan criterios poco compatibles con el espíritu y las tareas del quehacer filológico, puede sorprender que más de un centenar de investigadores decidiera reunirse durante cuatro intensas jornadas para reflexionar sobre *Poesía y Poética latinas*, temas aparentemente tan alejados de un horizonte en donde se enseñorean criterios de transferencia a la sociedad, evaluable sólo en patentes y aplicaciones materiales.

Por eso el encuentro celebrado en Baeza (Jaén) durante los días 27 al 30 de mayo de 2009 contradice el curso de nuestro tiempo y confirma el vigor del espíritu que alienta nuestros estudios al ofrecer, como en ocasiones precedentes, unos resultados *a bonis ad meliora*.

Nos referimos al VI Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos, organizado junto con las Universidades de Jaén y la Internacional de Andalucía, que en su sede «Antonio Machado» nos brindó un espléndido escenario para un encuentro científico y amistoso que recordaremos siempre con satisfacción, encuentro que no hubiera sido posible sin la colaboración de la Universidad de Granada, el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Junta de Andalucía y los Ayuntamientos de Baeza y Úbeda. El VI Congreso de la SELat fue el primero celebrado en Andalucía y en él también se implicaron con su patrocinio las Universidades de Almería, Cádiz, Córdoba, Huelva, Málaga y Sevilla. Gracias a estas instituciones el encuentro transcurrió con éxito. Nuestro reconocimiento y agradecimiento a todas ellas.

A lo largo de aquellas jornadas se desarrollaron en apretado horario ponencias, mesas redondas y comunicaciones que abordaron con eficacia y alto nivel científico la temática del encuentro desde diferentes épocas y planteamientos. Entre las actividades complementarias destacaron la actuación del Coro y Or-

questa de la Universidad de Granada, el recorrido guiado por las ruinas de la ciudad ibero-romana de Cástulo y el museo arqueológico de Linares, las visitas a Úbeda y Baeza y el recital machadiano.

El presente libro nace como complemento de aquella reunión y hemos de agradecer a los Servicios de Publicaciones de las Universidades de Jaén y Granada el que nos hayan ofrecido la oportunidad de editarlo.

También debemos agradecer la colaboración del Proyecto de redes PADCAM S2007-HUM-0543 de la Comunidad de Madrid, tanto en la celebración del Congreso como en la edición.

Un comité científico ha evaluado rigurosamente y revisado con los criterios exigibles en tal modalidad de publicación las diferentes aportaciones para su inclusión en los capítulos del libro *Dulces Camenae. Poética y Poesía latinas* que ha sido estructurado en ocho secciones bajo los epígrafes: La poesía latina hasta el final de la Antigüedad. La poesía latina en la Edad Media. *Carmina Latina Epigraphica*. Poesía y Retórica. La poética en la escuela. Preceptiva poética. Aspectos literarios y de lengua. La poesía latina en el Renacimiento. En torno a la traducción de la poesía latina. La poesía latina revivida en las lenguas modernas.

El formato electrónico es un testimonio más de los esfuerzos de la Filología Clásica por estar a la altura de los tiempos y de su noble vocación, es decir, su compromiso por transmitir a los hombres de hoy y a los que nos sucederán mañana el legado del Mundo Clásico, siempre vivo. Este libro electrónico, la novedad de su soporte y el nivel científico de su contenido permiten actualizar las palabras del Venusino: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*.

LOS EDITORES

I.
LA POESÍA LATINA HASTA EL FINAL
DE LA ANTIGÜEDAD

CÓDIGOS AMOROSOS EN LA LITERATURA ROMANA

MANUEL LÓPEZ-MUÑOZ

Universidad de Almería

Resumen: El análisis de la relación con Lesbia es un tema recurrente de los estudios catulianos. Unas veces, este *corpus* poético se considera a modo de narración autobiográfica dotada de un claro orden cronológico; otras veces, la irrelevancia de la biografía lleva a los estudiosos a afirmar que las autorreferencialidades son harto menos interesantes que la calidad poética del texto. Partiendo de que su experiencia existencial le da al poeta un motivo para escribir un número de versos en los que sus avatares amorosos, sea con Lesbia o con otras personas, se nos muestran, esta comunicación desarrollará un acercamiento a un par de aspectos que deberían tenerse en cuenta al considerar el contexto poético: el amor como bien jurídico protegido y las dificultades de Catulo para adaptarse al comportamiento de las *èlites* romanas.

Palabras clave: Catulo, otium, Lesbia, códigos amorosos, poesía latina.

Summary: Analyzing the relationship with Lesbia is a recurrent topic of Catullan studies. Sometimes, this poetic *corpus* is considered an autobiographic narration with a distinguishable chronological order; sometimes, the irrelevancy of biography leads scholars to state that such self-referential features are far less interesting than the poetic quality of the text. On the basis that his existential experience gives the poet a reason for writing a number of verses in which his love affairs, either with Lesbia or with other persons, are presented to us, this paper will develop an approach to a couple of aspects that should be taken into account when the poetic context is considered: love as a protected juridic good, and Catullus' difficulties to adapt himself to the behaviour of Roman *èlite*.

Keywords: Catullus, otium, Lesbia, love codes, Latin poetry.

1. ¿REALIDAD O IRREALIDAD DE AMOR DE CATULO?

No es nada infrecuente, cuando nos acercamos a Catulo, encontrarnos con la *communis opinio* que hace de su relación amorosa con Lesbia una realidad que justifica y provoca buena parte de las poesías por él escritas¹. Una interpretación tal convierte a Catulo en escritor especialmente moderno, incluso contemporáneo, y en símbolo de las cuitas amorosas². Es el de Verona, en otras palabras, trasunto de la romántica imagen del hombre bueno cuya vida destroza una mujer fatal, licenciosa y lasciva. Lesbia es, por su lado, la Némesis del poeta, la dama casquivana y coqueta que, incapaz de ver más allá de su propia frivolidad, se embarca en un carrusel de amantes que le da la notoriedad por la que ha pasado a la Historia. Pero de Lesbia sólo tenemos referencias parciales y sesgadas: si es la Clodia que se casó con Quinto Metelo Céler y que tenía por hermano a Publio Clodio Pulcher, es la mujer depravada que Cicerón describe en el discurso *Pro Milone*. Ahora bien, como fuente de información, el Arpinate no es precisamente objetivo: tiene una *vendetta* con Clodio y con César, conque atacar a Clodia es una estrategia rentable.

En otras palabras, no nos resulta fácil saber quién era realmente esa Clodia / Lesbia que nos ha llegado desde la antigua Roma, ya que los dos escritores que nos hablan de ella tienen motivos para transmitirnos una imagen negativa. Esto no presupone, con todo, que se ponga en duda el trabajo de los estudiosos³, sino más bien que sea aceptable tomar por reales los testimonios que se le aplican a la Clodia que conocemos⁴. Podemos creer lo que nos dicen, o podemos sospechar de lo que dicen. Al fin y al cabo, ella no nos ha dejado un testimonio propio, conque será difícil que nos hagamos cabal idea.

La pregunta es si de verdad alguna vez pudo Catulo haber tenido con Clodia algo más que un contacto ocasional o algo menos que una relación marcada por un claro síndrome de inadaptación. Para estudiar esto, no será necesario conocer al dedillo la cronología de cada uno de los poemas del *corpus Catullianum*, ya que la información que extraeremos resulta ser autosuficiente y autodescriptiva al margen de fechas y momentos.

1. R. BONIFAZ NUÑO, *El amor y la cólera. Cayo Valerio Catulo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p.10

2. CH. MARTIN, *Catullus*, New Haven, Yale University Press, 1992, p.3

3. C. DEROUX, «L'identité de Lesbie», en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I.3, pp. 390-416.

4. J. L. ARCAZ POZO, «Un comentario a Catulo 8, 15-18», *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990), pp. 157-162; SH. BAKER, «Lesbia's foot», *Classical Philology* 60 (1960), pp. 171-173; R. BONIFAZ NUÑO, *op.cit.*; G. R. DREW, «The eyes of Clodia Metelli», *Latomus* 55,2 (1996), pp. 381-383; A. LÓPEZ FONSECA, «Lesbia, un ideal poético en la Roma de César», en J. de la Villa, *Mujeres de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, 141-165; A. PÉREZ VEGA, «El 'Libro del Passer' de Catulo: notas de lectura», *Exemplaria* 7 (2003), pp. 79-94; H. RANKIN, «Catullus and the 'beauty' of Lesbia», *Latomus* 35 (1976), pp. 3-11; G. N. SANDY, «Catullus 63 and the theme of marriage», *American Journal of Philology* 92,2 (1971), pp. 185-195; E. ZAINA, «La descripción del cuerpo de Lesbia», *Faventia* 17,1 (1995), pp. 19-25; J. ZARKER, «Lesbia's charms», *Classical Philology* 55 (1960), pp. 171-173.

Acercamientos infructuosos

Empecemos con Cat. 2⁵, cuando expresa sus deseos de cambiarse por el pajarillo de Lesbía. Si hacemos el esfuerzo de contemplar la escena desde fuera, veremos una situación en la que ella está concentrando su atención en un elemento irrelevante (el pájaro), acaso para expresar de manera ostensible que no desea hacerle ni el más mínimo caso al poeta. Podríamos pensar que está ella sólo jugando, o bien que está haciéndose la interesante para estimular el ardor de quien la pretende. En este segundo caso, es posible también que él haya caído en la trampa del coqueteo, lo que justificaría ese deseo del cambio de papeles con una mascota.

El poema quinto de la colección ha sido tradicionalmente interpretado como demostración de la existencia de un asunto amoroso intenso entre los protagonistas, que viven su amor a hurtadillas de los maledicentes *severiores senes*. Sin embargo, no nos aparece por ningún lugar que haya una contrapartida de Lesbía. A lo largo de la composición, sólo encontramos una exhortación a la correspondencia amorosa, como si ella hubiera justificado una negativa en el miedo a la censura ajena y Catulo se la hubiera tomado en serio. Si en Cat. 2 encontramos un simple darle largas al pretendiente haciendo ostentación de indiferencia, aquí podemos ver una negativa en acción.

La interpretación que proponemos bien puede ayudarnos a entender Cat. 7 en tanto que respuesta irónica a Cat. 5 formulada como una pregunta de cuántos besos debería darle para dejarlo satisfecho y quedarse ella tranquila. Ambos poemas componen una secuencia de ofrecimiento / denegación que perturba a Catulo. No en vano, es aquí cuando, tras la enumeración infinita, él mismo se moteja de *vesanus*, que podemos interpretar como locura o como el desconcierto de alguien que ha topado con una situación que se le escapa de las manos.

Parece que los poemas 5 y 7 guardan una relación mucho más estrecha si tenemos en cuenta que bien puede estar Catulo acosando a Lesbía, animándola a hacerle caso y a llenarlo de besos después de que ella le haya dado unas irónicas largas escudándose en una desaprobación social que, conociendo a la dama, tiene que ser falsa o la tiene que dejar completamente indiferente. Desde ese punto de vista, Cat. 7 es la respuesta a la irónica pregunta de cuántos besos habrá que darle para que se quede tranquilo y se le pase el arrebató de locura.

El poema octavo es una gran fuente de información⁶. Suponiendo que no ha habido ningún tipo de relación amorosa constante entre Catulo y Lesbía, ese

5. Un análisis estilístico de los poemas 2, 3, 5 y 7 en C. FRY, «Esthétique de la complexité informationnelle: du moineau de Lesbie aux baisers de Catulle (Catulle 2; 3; 5; 7)», *Latomus* 63.4 (2004), 841-856, donde se intenta demostrar, partiendo de la base de la existencia de una relación amorosa real, que Cat. 2 y 7 son un grupo diferenciado de Cat. 3 y 5.

6. Una interpretación distinta, en J. L. ARCAZ POZO, «Un comentario a Catulo 8, 15-18» *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990), pp. 157-162, p. 159: «En un último esfuerzo por convencerla de que no podrá encontrar un amante como él y retenerla así a su lado, Catulo le augura un futuro carente de ese amor verdadero que sólo él le brinda (v. 14). Ahora amplifica esta idea no profetizándole sus futuras

inicio en el que la debe dar por perdida es la constatación de una imposibilidad. Apoya nuestra tesis el propio texto, en el que vemos cómo el veronés ha hecho todo lo que se le ha pedido (8,4: «*cum ventitabas quae puella ducebat*») y ha conseguido algún objetivo más o menos sexual, aun sin la anuencia de ella (8,7: «*quae tu volebas nec puella nolebat*»), merced a constantes ruegos y peticiones de amor que no necesariamente han recibido la reciprocidad esperable en la persona a la que se ama (8,13: «*nec te requiret nec rogabit invitam*»).

No sería descabellado pensar que Lesbia / Clodia se ha cansado del cerco de Catulo y le ha mandado recado para que la deje tranquila, o bien está jugando al coqueteo, a parecer a ratos disponible o inaccesible. En uno u otro caso, el poeta no acepta el mensaje y quiere cambiar las reglas del juego. Si observamos más detalladamente la secuencia de los hechos, el propio Catulo ha conseguido poca cosa en comparación con sus propias aspiraciones, verbigracia, estar cerca (8,16: «*quis nunc te adibit?*»), requebrarla (8,16: «*cui videberis bella?*»), pensarse amado (8,17: «*quis nunc amabis?*»), creerse su dueño (8,17: «*cuius esse diceris?*») y recibir besos ardorosos (8,18: «*quem basiabis? cui labella mordebis?*»).

Al amenazarla, él mismo nos está confesando qué ha obtenido, y bien magro parece el resultado, ya que no ha pasado de los besos apasionados. No parece razonable postular que el uso del verbo *amabis* designe nada más allá de lo puramente espiritual, toda vez que aparece en el centro de una secuencia conductual perfectamente establecida de cercanía, cortejo y escarceos. Un uso diferente de ese *amabis* tendría poco sentido en una exposición tan ordenada y lógica como ésta.

Por demás, aparece en la secuencia un verso (Cat. 8,17) en el que se unen de manera asindética dos términos que no pueden ser casuales ni neutros: amor y pertenencia. Transita Catulo del *quién te amará* al *de quién dirás que eres* prácticamente sin solución de continuidad, lo que nos habla de una mentalidad en la que se conquista el amor de la mujer y se la posee, cosa que desequilibra la relación, que pasa así de la igualdad a la subordinación.

En la ordenación de los elementos, la conquista produce derechos de propiedad, y son éstos los que le llevan a la actividad sexual. La actitud del veronés no puede ser más clara: su expresión de desengaño se convierte en una suerte de maldición que condena a Lesbia a una suerte de destierro, el de la no pertenencia. ¿Está vaticinándole Catulo un negro futuro o, acaso, no entiende que tal es la vida que ella ha decidido llevar, a saber, no pertenecer a nadie por ser, entre otras cosas, esposa ya de Metelo y, luego, viuda de éste?

desgracias, sino proyectando en el futuro (v. 15) su propia experiencia amorosa, todo aquello que con él ha vivido y que no podrá repetirse nunca más; no es un elenco de infortunios lo que le augura a Lesbia, sino la síntesis de un pasado vivido juntamente y ya irrecuperable. Palabra a palabra, verso a verso, pregunta a pregunta, el poeta hace pasar por su mente los momentos cimeros de su relación con Lesbia: el encuentro (v. 16), el enamoramiento (v. 17) y la posesión amorosa (v. 18); porque con ello no plantea un futuro descorazonador, sino un pasado irrepetible; habla del futuro, pero tiene su mente en el pasado.»

Refuerza nuestra interpretación del verbo *amar* como término puramente espiritual lo que leemos en el poema undécimo. Furio y Aurelio, personas tan de confianza que se podría ir con ellas hasta el fin del mundo, son los que reciben el peligroso encargo de transmitirle a Clodia que Catulo ya no quiere cuentas con ella. Deben decirle que es, en realidad, una ninfómana (11, 17-20: «...*cum suis vivat moechis, / quos simul complexa tenet trecentos, / nullum amans vere, sed identidem omnium / ilia rumpens...*»), y acusarla de haberle arruinado la vida al poeta (11, 21-24: «*nec meum respectet, ut ante, amorem, / qui illius culpa cecidit velut prati / ultima flos, praetereunte postquam / tactus aratro est*»).

Ahora bien, ¿qué hace Lesbia con otros que a él tanta desazón le ha causado? Tener relaciones sexuales. ¿Qué no hay en esa conducta y sí debería haber aparecido en relación con Catulo? El amor. Vista así, la acusación de ninfomanía aparece a nuestros ojos revestida de los ropajes de la falta de exclusividad: si el amor engendra posesión, y ésta lleva al tálamo, es el sexo sin amor lo que deja al poeta fuera de juego, y la falta de amor la que ha acabado con él. En realidad, hay una acusación subyacente, que Lesbia se ha acostado con cualquiera menos con Catulo, cosa que a ella la sitúa en el papel de la adúltera, y a él en el de marido engañado⁷.

2. EL AMOR COMO BIEN JURÍDICO PROTEGIDO

Amor, exclusividad y posesión son una tríada muy típicamente catuliana, como podemos ver en el llamado «ciclo de Juvencio». No se trata aquí de discutir si hay o no una preferencia de lo homosexual a lo heterosexual, ni de ver el prendamiento por Juvencio como una manera de vencer el desengaño con Lesbia, sino de señalar algo distinto. Catulo reacciona con violencia al no conseguir la posesión real de los afectos de otra persona. Para él, una relación amorosa implica derechos exclusivos sobre el otro, derechos que adquieren un estatuto casi jurídico que se infringe cuando, por ejemplo, Lesbia se va con Gelio (Rodríguez Bello 1982: 88).

En el poema 30, podemos comprobar cómo se comporta cuando él es el abandonado: le reprocha a Alfeno haberlo seducido y dejado de lado o, en otras palabras, haber faltado a la *fides*, ese vínculo que, cuando se aplica a relaciones comerciales o a pactos, deviene obligación religiosa de cumplimiento. Faltar a la *fides* supone hacer saltar por los aires el mecanismo de la confianza humana (Gallardo López 1990: 26). Hay un claro paralelismo con la línea argumentativa de las heroínas ovidianas: él cree que el amor es exclusivo y duradero, conquie un cambio de pareja se convierte en abandono y, peor aún, traición. La relación

7. T. P. WISEMAN, *Catullus & his world. A reappraisal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p.146.

amorosa es un matrimonio *de facto*, y un matrimonio supone siempre un vínculo religioso (Sandy 1971: 193).

El componente de pacto sagrado que, ante los dioses, obligaría a Lesbia se ve aún con mayor claridad en Cat. 87: «*Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / vere quantum a me Lesbia mea amata est. / Nulla fides ullo fuit umquam in foedere tanta / quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.*» Para Catulo, no hay amor ni sexo posibles sin exclusividad sexual. Así, con el amor como gesto de posesión del otro, el matrimonio es la vía correcta o, si se han producido escarceos previos, la única salida correcta. Pero Lesbia está casada... Más bien, Clodia está casada.

Él se siente engañado por ella, que se va con cualquiera; ahora bien, él sería el cornudo si ella alguna vez hubiera tenido relaciones con él, pero tampoco podría caber en sus esquemas casarse con una mujer ya emparejada. Su fantasía con Lesbia en el papel de novia nos habla, creo yo, de una mujer con la que Catulo no ha tenido el contacto definitivo, que la habría convertido ya en su esposa a todos estos efectos. Así, cuando habla de los amantes de Lesbia y los tilda de adúlteros no propone castigarlos (estaría en su derecho siendo el ‘marido’), sino que los contempla a distancia, sabiendo que es en ese grupo en el que le gustaría estar, pero también sabiendo que es en ese grupo en el que sus orígenes y convicciones le impiden estar. Emparejarse con la jefa del grupo no sería sino una manera de dominarlos él a todos y trepar por encima de sus posibilidades reales.

El punto de inicio de odios tan grandes mucho tiene que ver con el de las heroínas ovidianas (López-Muñoz: 2009), que no reconocen la existencia de un código de conducta, se rigen por otro distinto y, al cambiar la situación, explotan de despecho. Quizá le ocurre eso mismo a Catulo, que se está comportando con los esquemas de un *rusticus* en un ambiente cuyo refinamiento impone una serie de convenciones con las que choca frontalmente.

La conducta que se puede considerar normal no se lo parece a Catulo: Lesbia no le hace caso, y la acusa de ninfómana y cruel; Juvencio se entienda con Aurelio, amenaza a éste; Alfeno se ha ido con otra persona, y le dice que ha traicionado la *fides*... Sin embargo, sí se ve que sabe distinguir con claridad los conceptos. Para él, el sexo es una muestra de dominio, como se puede también advertir en la propuesta que le hace a Ipsitilla en el poema 32, que no tiene nada que ver con cómo se dirigía a Lesbia; a ésta no le ha dicho nunca aquello de: *pertundo tunicam palliumque*.

Adelantándose a Ovidio, el poeta reconoce, igual que en Ov. Am. 1,8, que las artes femeninas dejan indefenso al varón (Cat. 35, 8-12): «*quamvis candida milies puella / euntem revocet, manusque collo / ambas iniciens roget morari. / Quae nunc, si mihi vera nuntiantur, / illum deperit impotente amore*». La clave de interpretación está en ese *impotente amore* que declara su inadaptación al entorno social, un entorno en el que la mujer goza de una cierta independencia que a él le parece, simplemente, escandalosa, como escandaloso es también que otras personas decidan no pasar su vida junto a él (Cat. 38,6: «*Irascor tibi. Sic meos amores?*», le dice a Cornificio).

Esto podemos ver en Cat. 37, cuando vierte su odio contra quienes obtienen los favores de Lesbia (sobre todo, Egnatius, al que ataca furibundamente en Cat. 39, y del que podemos suponer que es el favorito de ella) y le arrebatan la exclusividad por la que tan grandes batallas ha librado (37, 11-15): «*puella nam mi, quae meo sinu fugit, / amata tantum quantum amabitur nulla, / pro qua mihi sunt magna bella pugnata, / consedit istic. Hanc boni beatique / omnes amatis...*» La incontinencia sexual que él interpreta puede ser, no obstante, una promiscuidad de buen tono que, al no entenderla, lo horripila. Desde este punto de vista, la reacción hacia Lesbia y el odio a sus amantes tienen la misma intensidad y origen que la virulenta descripción de su respuesta a los requerimientos de Ameana (Deroux 1969), de la que afirma que no guarda un mínimo de discreción o, peor, que no es selectiva (41,1: «*puella defututa*») y sí insistente (41,2: «*tot milia me decem poposcit*»), cosa que le hace pensar que no anda bien de la cabeza (41,7: «*non est sana puella*»).

No deja de ser llamativo que Catulo diga que Ameana está loca (Cat. 41,7), ya que ese reproche de falta de cordura lo hemos leído bastante antes, cuando él mismo (Cat. 5,11) también ha utilizado un término muy próximo al calificarse de *vesanus*. En uno y otro caso, locura le parece tanta insistencia para tan asombrosa falta de resultados, y por locura debe pasar, además, que Ameana esté, igual que él decía en Cat. 8,13, buscando sus objetivos a través del ruego y la insistencia.

Nuevamente, vemos algo que también va a aparecer en el caso de las heroínas ovidianas: mal asunto es que la mujer desconozca las artes del varón, ya que su desengaño deviene tragedia; pero peor cosa es que la mujer se comporte con las mismas conductas que el varón, pues en ese caso está situándose fuera de los límites sociales e invadiendo esferas que no son las predeterminadas. Fedra acosa a Hipólito, y todos estamos acostumbrados a considerarla prototipo de hembra amenazante; Ameana acosa a Catulo, y éste se siente atacado y responde diciendo, no ya sólo que está demasiado visitada, *defututa*, sino que carece de belleza y elegancia. Actúa con Catulo como éste con Lesbia, luego no está bien de la cabeza y, encima, carece de atractivo. Para esta mentalidad, la mujer activa causa repulsión, y la falta de resultados en un cortejo reiterado y obsesivo sólo puede ser insania. Una persona decente debería comportarse como esos Septimio y Acme a los que les dedica el poema 45, y cuya principal virtud radica en la monogamia y la fidelidad (45, 21-24), valores de poco uso en su entorno social, como vamos viendo.

3. INADAPTACIÓN A UN GRUPO SOCIAL

El famoso poema 51, inspirado en Safo, nos interesa sobre todo por ver cómo afirma Catulo que el *otium* (Boyancé 1970; Dagen 1970; Dangel 1970; Fontaine 1966; Ramírez de Verger 1991; Woodman 1966) es lo que le causa tantos problemas. En la definición de ese *otium*, está claro que no se puede referir a que él

esté inactivo, ya que introduce la idea de que eso ha llevado a la ruina a ciudades enteras y a sus gobernantes (51, 15-16: «*otium et reges prius et beatas / perdidit urbes*»). La propia alusión a la caída de los Estados nos induce a pensar que el ocio comporta algo más que la falta de actividad y que debe de ser, más bien, un estilo de vida que, por el motivo que sea, a él le arrebatara su tranquilidad y le impide razonar con claridad (51, 14-15: «*otium, Catulle, tibi molestum est: / otio exsultas nimiumque gestis*»).

Podemos llegar a entender ese *otium* como un conjunto de actividades que los desocupados de clase alta convierten en el eje de su actividad cotidiana. No hay una formulación explícita de en qué pueda consistir, aunque sí podemos reconstruirlo a través de la censura que advertimos en Catulo y, cómo no, en Cicerón, que nos defiende la idea de un *otium cum dignitate* y nos presenta, en los retratos de Clodia (Cic. *Cacl.* 13, 32 y 14, 33) y Clodio, la imagen de esa clase privilegiada cuyas costumbres y falta de interés en los asuntos serios está poniendo en peligro a la propia República.

Para Cicerón, el estilo de vida basado en la promiscuidad, los banquetes y francachelas, el derroche, los cantos y los conciertos, recibe el nombre de *luxuries*, y es el que se debe reprobar desde el punto de vista de la moral tradicional, personificada, como era esperable, en la figura del viejo Catón. Catulo se opone a esas concepciones o, quizá mejor, a ese grupo generacional, y se adscribe al otro, al de los jóvenes despreocupados que no hablan de *luxuries*, sino de *otium*, término en modo alguno despectivo. Su problema es que, en determinadas cuestiones al menos, él sigue manejando los patrones de conducta tradicionales en un entorno que hace de su negación casi una bandera.

Así pues, nos encontramos con que a un mismo comportamiento social se le asignan dos términos diferentes, cada uno de los cuales va cargado de una serie de connotaciones que identifican con una cierta claridad la mentalidad de quien lo aplica: la *luxuries* que les aplican los *severiores senes* es el *otium* de Catulo y sus conocidos. La peculiaridad está en que, si esto es así, el veronés ha intentado entrar en el círculo del *otium* y ha terminado chocando con él hasta el punto de acabar proclamando que ese *otium* le resulta cargante, molesto y una fuente de desestabilización anímica. Parece claro que existe una peripecia existencial de nuestro autor, que ha intentado ser un hombre a la moda y ha terminado claudicando ante la imposibilidad de adaptarse a los códigos internos del grupo, uno de los cuales está claro que guarda relación con la manera de comportarse en los contextos de cortejo y sexualidad. En el fondo, podemos ver aquí que es un *outsider*, y que como tal se comporta y se le trata en la buena sociedad romana (Wiseman 1985: 158).

En la mentalidad transpadana de Catulo (Wiseman 1985: 105 y 111), el himeneo (Cat. 61), el epitalamio (Cat. 62), el galiambo de Attis (Cat. 63) o el epilio de las bodas de Tetis y Peleo (Cat. 64) se entienden si vemos que son, o bien descripción de dos ceremonias tradicionales que sacralizan el matrimonio (Sandy 1971: 187 señala que el tema central de los *carmina maiora* es, precisamente, éste), o bien dos relatos de amores permanentes y que se rompen por

un destino trágico, no como resultado de un juego de sociedad, del *otium* que tanto odia.

Los cuatro poemas que hemos citado no son un extraño injerto en el *corpus Catullianum*, sino que cierran un ciclo de desazón, le dan un descanso al poeta y le proporcionan un refugio mental en un Universo en el que las personas son menos sofisticadas o, si lo preferimos, más serias en sus planteamientos afectivos. En la misma línea de interpretación, podemos decir que Cat. 66 es una sustitución que le permite abandonar el tono sáfico amoroso y refugiarse en un texto de Calímaco para buscar la serenidad poética y sentimental.

Tras la parte de los *carmina maiora*, algo parece haber cambiado en el tono de Catulo: en el poema 70, desconfía de quien le jura amor eterno; en el 72, parece aceptar (o reconocer, al menos) las reglas del juego (Cat. 72, 6-8). Cada cosa en su sitio: ya sabe de qué va ella («*te cognovi*»), y diferencia su propio ardor y las conductas *immorales* de ella. Aparece el verbo *amare*, cierto es, pero no en relación con *diligere*, que se aplica a otras personas, sino contrapuesto a un sintomático *bene velle*: el amor es sexo y concupiscencia, pero no tiene nada que ver con la benevolencia. Está Catulo empezando a construirse una imagen del funcionamiento de su círculo social o, si lo preferimos, está adaptándose una vez reconocido el primero de los códigos sociales, verbigracia, que no hay que buscar relaciones estables cuando se está inmerso en una especie de baile de parejas.

Para Catulo, cual leemos en el poema 92, el amor físico causa desprecio si no hay también una benevolencia, cosa que nos permite entender ese distanciamiento que hemos identificado y que se corresponde con el de Lesbia: ella profiere maledicencias y él se las devuelve. En realidad, la dama debe de andar ya un poco harta de todo esto y no sabe ya cómo hacerle llegar su desagrado en términos que él quiera aceptar (Cat. 92).

Lo hasta ahora visto nos permite explicar, de un lado, los denuestos que lanza el poeta contra quienes comparten el lecho de Lesbia (o de Juvencio, ya que en ello estamos), pero también la situación de inestabilidad que se advierte en sus poemas cuando no sabe cómo reaccionar ante las conductas de Lesbia / Clodia. De otro lado, también nos permite explicar que, en realidad, la reacción de Catulo indica el desconocimiento de la conducta de la buena sociedad o, si lo preferimos, una ignorancia, real o fingida, de esas normas. Podemos verlas y analizarlas con un cierto detalle, pero acudiendo con las debidas cautelas y reservas a los textos de otro autor, Ovidio, que nos ofrece un rico acercamiento a la etiología del cortejo en Roma y una interesante distinción de los procedimientos y reacciones de hombres y mujeres. Es un mecanismo de interpretación que nos permitiría, también, entender cómo Livio presenta una queja sobre la conducta de las matronas (Mastrososa 2006: 596) y, al proponernos el discurso de Catón, hace un llamamiento a recuperar la hombría frente a las libertades que se toman las mujeres en sus días (Mastrososa 2006: 597)

Bajo la figura de la vieja alcahueta Dipsas, nos ofrece *Amores* I,8 un recetario para conseguir que la tensión del hombre no disminuya, ni tampoco su interés, al

tiempo que la mujer logra no tener que entenderse con él. Las recetas son simples: simular pudor (*am.* I,8,35-38), como se ve en Cat. 2; seleccionar varios amantes (*am.* I,8, 54-56), que es uno de los reproches principales de Catulo a Lesbia; ser esquiva y coqueta (*am.* I,8, 72-81 y 96-99), o mentir (*am.* I,8, 102-105, y 120-121), dos acusaciones explícitas en casi todo el ciclo.

Las idas y venidas que se advierten en la conducta de Lesbia no son tanto pruebas de una relación interrumpida abruptamente cuanto, más bien, indicios de que esa relación no ha tenido lugar, o no en los términos por lo general considerados. Una dama no debe entregarse completamente, ni en exclusiva, so pena de conseguir que el varón la desdeñe. Esto nos permite explicar las conductas de aplazamiento, de interés y de desinterés, de coqueteo, en suma, de Lesbia. Su contraria, la entrega incondicional, puede producir en Catulo reacciones como las que nos describe cuando se refiere a Aemeana, *puella defututa*, o como la que vemos cuando invita a Ipsitilla a hacerle una visita a la hora de la siesta.

No es el único caso en el que se nos describen rasgos de conducta femenina que andan en esta gama de comportamiento. Recordemos, por ejemplo, lo que se puede espigar de la Cintia de Propercio (González Fernández 2003: 276-277): es irascible y cruel (I 5,8; 15,2; 17,15; II, 8,12; 18,19), veleidosa (I, 8; II, 9, 1-2; 16,26; 17), autoritaria y apasionada en el amor (II, 15; III, 16,10; IV, 8, 63 ss.), y desea acaparar una fortuna (II, 1612). Por demás, bebe en abundancia (II, 33,25; III, 8,3), convoca a sus pretendientes a la puerta para que luchen entre ellos (I, 3; II, 9; 19,-5), se engalana con joyas (I, 15,7), peina sus cabellos con perfumes de Oriente, gusta de llevar ropas lujosas (I, 2,1 y 3; 15, 5), y tiene ojos negros (II, 3,14), cabellos rubios, manos largas, andares dignos de la diosa Juno (II, 2,5)... La descripción conductual y física nos presenta, básicamente, un ideal femenino. Se compone un retrato poco real (¿rubia, pálida y con ojos negros?) que da la impresión de ser una acumulación de clichés, igual que las conductas descritas. Incluso la mención de las riñas de sus enamorados pueden recordarnos los *grandes combates* que dice Catulo haber luchado por Lesbia. Son demasiadas las coincidencias.

4. CONCLUSIONES

En suma, y por no alargar más el espacio de la que es, simplemente, comunicación de unas reflexiones que han ido agregándose en el tiempo, diremos que es perfectamente posible considerar la existencia de una referencialidad autobiográfica en los poemas amorosos de Catulo, aunque no en el sentido habitualmente planteado: no habría habido una relación y una ruptura, sino un rito de apareamiento que no ha llegado a buen puerto. ¿El motivo? Se trata de dos personas que, por no tener, no tienen en común ni siquiera el más simple de los elementos: Lesbia / Clodia se comporta como se espera en una dama romana de alcurnia, pero también como líder de un grupo diferenciado dentro de la sociedad romana (Wiseman 1985: 38-39) y como una mujer claramente independiente (Wiseman 1985: 51);

Catulo ignora o desconoce esos modos y espera de Lesbia / Clodia una respuesta que no va a obtener.

La reacción de Catulo ante el modo de vida de las clases pudientes está ya clara: su forma de concebir las relaciones humanas no es la de su entorno social, lo que hace de él un inadaptado. Lesbia le ha ofrecido algo ocasional y se ha alejado cuando él le ha pedido mayor nivel de compromiso; Juvencio decide irse con Aurelio, por más que a éste lo amenace Catulo; Aurelio, la persona con la que el de Verona iría al fin del mundo, no vacila en quitarle a Juvencio; Aameana le resulta despreciable porque tiene múltiples amantes y quiere que él engrose la lista...

La desazón de su poesía, eso que nos lo hace tan tremendamente moderno y tan aprovechable para demostrar a nuestros estudiantes que nada ha cambiado desde que el mundo es mundo, parte de la contraposición de dos códigos amorosos diferentes. Quizá no sea tan descabellado pensar en que la lucha de contrarios mueve el mundo.

LA LENGUA DE LA POESÍA AMATORIA DE CATULO

ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS
Y FRANCISCO LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

Resumen: En esta comunicación, se ha estudiado la lengua amorosa en los *carmina* de Catulo desde el punto de vista de la función conativa de la lengua, en relación con los modos verbales y los pronombres personales. Por otra parte, se ha estudiado la influencia de este lenguaje amoroso en la literatura española, realizando una breve inmersión desde el Siglo de Oro hasta nuestros días.

Palabras clave: Catulo, números, flor, arado.

Abstract: In this paper, the language of love in Catullus's *carmina* has been studied from the point of view of the conative function of language, as related to verb mood and personal pronouns. On the other hand, the influence of this language of love on Spanish literature has been studied, carrying out a brief revision from the Golden Age to the present.

Keywords: Catullus, numbers, flower, plough.

Nos ha parecido que el poeta idóneo para expresar mejor la función conativa de la lengua es, sin duda, Catulo. La doctrina para un análisis de los textos en relación con las funciones de la lengua ha sido estudiada por Bühler¹. Las principales son: la expresiva: expresión del yo hablante, la impresiva por medio de la cual el hablante intenta influir sobre el interlocutor y la declarativa por la que el lenguaje es un signo que se refiere a una situación, a un mundo exterior.

1. *Sprachtheorie, Jena* (Madrid, 1967). Revista de Occidente.

Más tarde será R. Jakobson² quien distinga seis funciones: emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística y conativa, correspondientes a los diferentes factores que integran la comunicación verbal: hablante, contexto, mensaje, contacto, código y destinatario.

La lengua cubre todas estas funciones con medios como, el modo verbal, las partículas, las interrogaciones, las interjecciones, el tono, el orden de palabras. Algunos de estos recursos podrían considerarse paralingüísticos.

Es evidente que el modo subjuntivo y el imperativo son los modos por excelencia de la impresividad. Con ellos se expresan las órdenes, los mandatos y también las súplicas y los ruegos. Veremos, en el desarrollo de esta comunicación, como los sentimientos de amor, de añoranza y, también de despecho y de desprecio se expresan con estos modos, además de con los restantes recursos mencionados.

En la poesía amatoria de Catulo predominan los pronombres personales *ego/tu*, en donde a veces *tu* no se refiere a la amada, sino al propio poeta para exhortarse a realizar algo o a salir de una situación incómoda. El modo verbal predominante es el subjuntivo, adecuado por completo al tono imprecativo en que se mueven los argumentos y situaciones de los distintos poemas que analizamos, todos ellos pertenecientes a dos destinatarios: Lesbia y Catulo.

En primer lugar trataremos del poema III en donde la función conativa se manifiesta por medio de la exhortación de Catulo a Venus y Amores para que lloren la muerte del pajarillo de Lesbia, pero también la exhortación es a todos los hombres de Venus, es decir a todos los que amen la belleza:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum (vv. 1-2)*

Después de narrar la pena de la amada por esta muerte y de describir cómo el pajarillo atraviesa el sendero tenebroso de donde nadie vuelve, impreca a las tinieblas del Orco que han arrebatado la alegría a su amada:

*At nobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella demorastis;
tam bellum mihi passerem abstulistis. (vv. 13-15)*

El contraste es obvio. En los dos primeros versos hay una invitación a unirse al llanto de Lesbia y Catulo no sólo a los dioses del amor, sino también a todos los hombres amantes de lo bello. Sin embargo, en los versos 13 al 15 se personifica a las tinieblas del Orco para maldecirlas. Ellas son las culpables de que Lesbia lllore al *miselle passer quem plus illa oculis suis amabat*.

2. *Lingüística y Poética* (Madrid, 1981). Versión castellana de Ana María Gutiérrez-Cabello. Ediciones Cátedra.

El archiconocido y archifamoso poema número V es el exhortativo por excelencia. En él hay un vivo juego de subjuntivos yusivos con los que se realiza la función impresiva: «vivamus», «amemus», «aestimemus», «da». Los tres primeros tienen como sujeto a los dos enamorados: Lesbia y Catulo, mientras que «da» solo tiene por sujeto a Lesbia que es quien tiene que realizar la acción de besar:

*da mi basia mille,deinde centum.
dein mille altera,dein secunda centum,
deinde usque altera mille,deinde centum. (7-9)*

Mille y *centum* repetidos alternativamente tienen un cierto poder mágico. La cuestión está en deshacer la cuenta cuando hayan sumado muchos miles con lo que estarán protegidos de que se les envidie y se les pueda «echar mal de ojo»:

*conturbabimus illa,ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum. (vv. 11-13)*

Es decir, la cuestión consiste en no tener la cuenta exacta de los besos para no saberla los propios protagonistas o para que nadie pueda envidiarlos porque sepa cuántos besos fueron. Pero lo cierto es que estas dos circunstancias no están al mismo nivel.

Da la impresión de que esta orden de Catulo a Lesbia y a él mismo está dictada por el miedo, miedo, en el caso de que lo sepan los demás y puedan obrar contra ellos. No olvidemos que en ese momento estaba en boga la creencia del mal de ojo, el temido «fascinum», por ello las personas afortunadas debían precaverse de que no se supiera con exactitud la cuantía de sus bienes para que el «fascinator» no pudiera ejercer ninguna influencia.

Este mismo concepto vuelve a repetirse en VII (9-12):

*tam te basia multa basiare
vesano satis et super Catullo est
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua.*

Las dos palabras clave son «pernumerare» y «fascinare». El preverbo intensivo da idea de contar sin medida, infinitamente, mientras que «fascinare» se acompaña de «mala lingua» para ejercer todo su maléfico poder.

Este tema estaba ya en la poesía epigramática griega pero Catulo quiere igualar el total de los besos con los granos de arena o con las estrellas:

*Quaeris quot mihi basiationes
tuae,Lesbia,sint satis super
Quam magnus numerus Lybyssae harenae*

*lasarpiciferis facet Cyrenis,
 oraclum Iouis inter aestuosi
 et Batti ueteris sacrum sepulcrum,
 aut quam sidera multa, cum tacet nox,
 furtiuos hominum uident amores (vv. 1-8)*

Ecós de este poema hay muy claramente en Quevedo en el madrigal que comienza:

A Fabio preguntaba
 la divina Florisa, enternecida,
 primero por su vida
 y luego por la fe que le guardaba. Cuántos besos quería
 de su divina boca; y él decía:
 «Para podértelo decir, deseo
 que multiplique el agua el mar Egeo;
 que se aumenten de Libia las arenas,
 y del cielo sagrado
 las estrellas serenas
 los átomos sin fin del sol dorado»

En la composición del poeta español quien habla no es el protagonista de la acción sino una persona distinta, el narrador, pero es imposible que Quevedo, al confeccionar este madrigal no tuviera en cuenta sus lecturas del poeta veronés. Lo que queremos decir es que las semejanzas evidentes no serían fruto de la mera coincidencia.

En uno de los poemas en donde está más patente la función conativa es en el 8. En él Catulo se aconseja a sí mismo para dejar de hacer tonterías y dar por perdido lo que ya se ha perdido: el amor de Lesbia:

*Miser Catulle, desinas ineptire
 et quod vides perisse perditum ducas.(vv.1-2)*

El poeta se manda por medio de subjuntivos yusivos, de orden, y para ello se vale del vocativo al dirigirse a él mismo. Evidentemente hay un desdoblamiento del «yo» del poeta. Después de un fuerte contraste entre cómo brillaban antes los soles y ahora ya no brillan porque la amada ha huido (en donde la naturaleza se alía con el poeta para identificarse con su estado de ánimo, tópico eterno de la literatura) vuelve otra vez Catulo a exhortarse, ahora por medio de un imperativo:

At tu, Catulle, destinatus obdura.(v.19)

Pero también se dirige a Lesbia, si bien no con el «tú» que esperaríamos, sino sacándola de la interlocución mediante la utilización del pronombre de 3ª persona femenino:

Nunc iam illa non volt; tu quoque, impotens noli (v.9)

Sin embargo, el «vale, puella» del verso 12 y el «at tu dolebis» del 14 están dirigidos a la amada, además de la serie de interrogaciones con verbos también en segunda persona y pertenecientes al campo semántico del amor físico:

*quem nunc amabis? cuius esse diceris?
quem basiabis? cui labella mordebis? (vv.17 -18)*

Aquí el interesante juego de los pronombres desborda al propio poema, que se abre y cierra con una segunda persona detentada por el vocativo como recurso poético en el que está presente no sólo la función conativa de la lengua, sino también la función emotiva. Según palabras de Jakobson³, «la lírica orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva».

En pocos poemas catulianos como en éste hay un juego tan intenso de pronombres. Siguiendo a Benveniste⁴, estos son especies diferentes según el modo del lenguaje de que sean signos. Unos pertenecen a la sintaxis de la lengua, otros son característicos de las instancias del discurso. La persona como tal es «yo» frente a «tú», diferencia que se desprenderá del análisis del «yo».

Según este lingüista, «yo» no puede ser definido más que en términos de locución no en términos de objetos como el caso de un signo nominal. Por lo tanto, «yo» significa la persona que enuncia la primera instancia del discurso.

¿Cuál es, pues, la «realidad» a la que se refiere yo o tú? Como ha señalado Benveniste⁵, tan sólo una realidad de discurso.

La forma «yo» no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que lo profiere. Hay, pues, en este proceso una doble instancia conjugada, instancia del «yo» como referente, e instancia de discurso que contiene «yo» como referido, es decir, «yo» es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística «yo». Por consiguiente, introduciendo la situación de «alocución» se obtiene una definición simétrica para «tú», como el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística «tú».

En cuanto a la «tercera persona» es de veras una no persona, representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona.

Por ello se puede afirmar que la no persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva.

3. Op. cit., pág. 39.

4. *Problemas de Lingüística General*, vol. I (Madrid, 1991). Siglo XXI, pág. 1.

5. Op. cit., pág. 3.

En el poema VIII podemos darnos cuenta del formidable juego de los pronombres. Hay un desdoblamiento del yo de Catulo pero también hay un desdoblamiento del tú, puesto que además de dirigirse a Lesbia en segunda persona, también lo hace en tercera cuando reflexiona sobre que ahora ella ya no quiere y por lo tanto: «no persigas a la que huye». La que huye y la que no debe ser perseguida es Lesbia que ahora está representada por el pronombre de 3ª persona:

*Nunc iam illa non volt; tu quoque, impotens, noli,
nec quae fugit sectare, nec miser uiue (vv. 9-10)*

Como ha puesto de relieve Benveniste,⁶ la tercera persona es «la no persona». También en el poema XI Lesbia es la persona de quien se habla. Catulo ordena a sus amigos Furio y Aurelio que anuncien a su antigua amada que viva y sea feliz. La función conativa se repite:

*pauca nuntiate: meae puellae
non bona dicta. (vv.15-16)*

Y a continuación, el encargo a los amigos para que Lesbia lo cumpla está lleno de amarga ironía: no solamente le deben recomendar que viva sino también que sea feliz con sus amantes. Ahora el mandato se da con subjuntivos yusivos:

*Cum suis uiuat ualeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans uere, sed identidem omnium
ilia rumpens (vv. 17-20)*

La invitación a que no piense más en su amor porque por su culpa ha muerto como la flor en el borde de un prado después de que el arado la tocó:

*nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit uelut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est (vv. 21-24)*

La imagen de la flor pisada por el arado es muy bella y sirve para introducir el tópico del amor pisoteado, despreciado. En otros poemas también se habla del desprecio de Lesbia por Catulo. Y conectado con el tema de la flor, aunque de otra manera, en este caso no está tocada por arado alguno, aunque después se

6. Ibidem.

corta por la punta de la uña y ya no es deseada por jóvenes ni doncellas, sirviendo a Catulo para hacer una comparación con la flor de la virginidad de una doncella, en el poema LXII (39-47) se insta a los jóvenes a llamar al Himeneo, con lo que también está presente la función conativa:

*Vt flos in saepiis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;
multi illum pueri, multae optaure puellae;(vv.39-42)*

Es importante la imagen de que es ignorada por el rebaño, acariciada por las auras, fortalecida por el sol y alimentada por la lluvia y, sin embargo, para desecharla, para no desecharla sólo hace falta que algo tan débil como la uña pueda romperla. A partir de aquí la comparación con lo que sucede a una virgen está servida:

*sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iocunda manet, nec cara puellis.
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*

También Virgilio utilizó la imagen del arado y la flor aunque en contexto muy distinto al del carmen catuliano. Así en el libro IX, cuando se refiere a la temprana muerte de Euríalo:

*Voluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor, inque umero ceruix conlapsa recumbit:
purpureus ueluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassoue papauera collo
demiserit caput,pluuia cum forte grauantur (vv. 433-437)*

La comparación se hace aquí más violenta porque ya no se trata de poner al mismo nivel la flor de la virginidad mancillada con la flor real pisoteada por el arado, sino que es la propia muerte quien trunca la flor de la juventud de Euríalo. Las imágenes contenidas en las palabras dan cuenta de este hecho. Así «cruor» «purpurea» «flos», «papauera» indican el color rojo de la sangre y de la flor cortada por el arado. El arado es la muerte que tiene el poder de deshacerlo todo.

Ovidio también se refiere a la muerte de Jacinto (su nombre ya es el de una flor) poniéndola en parangón con una flor moribunda. Es en el Libro X de las *Metamorfosis*:

*Vt si quis violas rigoque papaver in horto
liliaque infringat fuluis haerentia linguis.
murcida demittant subito caput illa gravatum*

*nec se sustineant spectentque cacumine terram,
sic uultus moriens iacet, et defecta uigore
ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. (vv. 190-195)*

Después de su muerte, él mismo se convertirá en flor por el favor de Apolo:

*ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas,
desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro
flos oritur formamque capit quam lilia, si non
purpureus color his, argenteus esset in illis. (vv. 110-113)*

La flor que nace de la sangre es la que había señalado la hierba. Hay en estos versos un estupendo contraste de colores: el verde de la hierba, que no está expreso, el rojo representado por «cruor» y «Tyrio ostro» y el blanco simbolizado en «argenteus».

Veamos ahora qué sucede con este tópico en la literatura española⁷. En nuestra Literatura clásica ecos de la flor pisada por el arado se pueden encontrar en una égloga de Garcilaso, la II:

[...] o en el campo
cual queda el lirio blanco que el arado
crudamente cortado al pasar deja
del cual aún no se aleja presuroso
aquel color hermoso o se destierra. (vv. 257-261)
¡Tal está el rostro tuyo en la arena,
fresca rosa, azucena blanca y pura! (vv. 265-266)

El contexto es de muerte. El rostro al que se alude es el de Don García, muerto en combate. También la muerte está presente en la Fábula de «Adonis y Venus» de Lope de Vega. Es un diálogo entre el pastor Frondoso y la pastora Albania:

Albania.- ¿Es muerto el bello Adonis?
Frondoso.-Cual cándida azucena
del labrador pisada,
inclina la cabeza;
cual oriental jacinto
cuando la noche llega,
las olorosas hojas
marchita, humilla y cierra. (acto III)

7. Este tema ha sido tratado con exhaustividad por V. Cristóbal en su estudio *Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna*, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, nº 2, 1992.

En estos versos se anticipa la metamorfosis que Venus realiza en Adonis convirtiendo su cuerpo en flores:

Mas pues que los amores
 pocas veces nos rinden mejor fruto
 de sus hermosas flores,
 memoria de tu muerte y de mi luto
 quedará de esta forma.
 Tu cuerpo en flores mi dolor transforma.

Como se ve, las flores son a través de toda la historia de la Literatura símbolo de la muerte y también de la pérdida de la virginidad. A este respecto cabe recordar en nuestras letras a Cervantes, quien en una de sus *Novelas Ejemplares*, *La Gitanilla*, hace responder a la protagonista, Preciosa, al caballero que la pretende: «Flor es la virginidad que, a ser posible, ni aun con la imaginación no había de dejar de defenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja y, finalmente, entre las manos rústicas se deshace». El tema es recurrente, siendo justamente la rosa el emblema de la virginidad. Así lo recoge B. González de Escandón⁸.

Es casi imposible que, llegados a este punto, no venga a la memoria el famoso poema de Garcilaso cuyo comienzo es: «en tanto que de rosa y azucena se muestra la color en vuestro gesto»... Maridaje entre la rosa (se espera roja) y otra flor blanca se encuentra ya en Safo, en quien se ha trasladado la comparación de la muerte del guerrero con la flor tronchada que aparecía en Homero en varios pasajes de la *Iliada*, al terreno del amor como en Catulo: «Como al jacinto en los montes lo pisan los pastores, y por tierra la flor purpúrea...» (fr.105b Voight, traducción de Jorge Guillén).

Sin duda Safo estuvo muy presente en la vida y en la obra del poeta veronés, así el propio nombre de Lesbia dado a Claudia, su famosa estrofa sáfica y su no menos famosa imitación de la oda de la poetisa en su carmen LI, sobre todo en sus tres primeras estrofas:

*Ille mi par esse deo videtur,
 ille, si fas est, superare diuos
 qui sedens aduersus identidem te
 spectat et audi*

Volviendo al tema de la flor cortada, pisada o tronchada y que Catulo ha recogido, se transmite de manera recurrente en la poesía española. Además de en Lope y Cervantes, podemos detectarlo en una breve composición de Bécquer, la rima XIX:

8. *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938.

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.

Se repite el motivo de la cabeza inclinada sobre el pecho, que en otros contextos significa la muerte del guerrero y que aquí indica el recato de la amada.

Pero el poeta español en donde mejor se percibe la huella de Catulo, en lo que a este tema se refiere es, a nuestro entender, García Lorca: así, cuando la gitana Thamar ha sido violada por su hermano, el poeta recurre al símil flor-virginidad:

Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.

También está muy presente el tema de la muerte en su *Romancero* entroncado con la flor como sangre:

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.

De nuevo el contraste entre el rojo ennegrecido de la sangre y el blanco que se destaca, se supone, en la camisa. Original es también el dato de que sean trescientas las rosas simbolizando las heridas, como número que indica exceso y representa la magnitud del suceso.

En la relación con el número ingente de cosas es preciso volver al poema número V y esta vez para ver qué huellas han quedado de él en un poeta español del siglo XX: Pedro Salinas. No hemos sido los primeros en detectar esta influencia pero sí quisiéramos destacarla con todo el rigor que se merece. Como ha señalado R. Cortés Tovar⁹, cuando nos enfrentamos al estudio de la tradición clásica en un poeta del XX surgen no pocas dificultades. Entre los dos escritores median siglos de tradición, por lo que es muy difícil saber si las semejanzas son de imitación directa o mediante la imitación de otros. También, naturalmente, pueden existir semejanzas casuales sin que haya imitación del poeta antiguo por el moderno. ¿Es éste el caso del poema de Salinas y el de Catulo? En ambos está presente la progresión numérica y el desbaratar las cuentas, aunque en Salinas es anterior a este poema de *La voz a ti debida*, el afán por el motivo del número,

9. *Catulo en Pedro Salinas*, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, nº 10. Servicio de Publicaciones U.C.M. Madrid, 1996.

casi siempre con connotación negativa. Pero veamos el poema: ¡Sí, todo con exceso / la luz, la vida, el mar! / Plural, todo plural, / luces, vidas y mares. / A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar, / en una jubilosa / repetición sin fin / de tu amor, unidad. / Tablas, plumas y máquinas, / todo a multiplicar, / caricia por caricia / abrazo por volcán. / Hay que cansar los números. / Que cuenten sin parar, / que se embriaguen contando, / y que no sepan ya / cuál de ellos será el último: / ¡qué vivir sin final!

Cualquiera que conozca el carmen V de Catulo no puede pasar por alto que el argumento es el mismo; más profundo en sus concepciones el poeta español y más festivo, quizás, el latino. Los soles y la breve luz de Catulo: *soles occidere et redire possunt...cum semel occidit brevis lux* tienen su equivalencia en «luc-ces, vidas y mares» de Salinas. La invitación a vivir está patente en uno y otro poeta: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*. ¡Qué vivir sin final!

Es cierto, como ha puesto de manifiesto R. Cortés Tovar¹⁰, que en Salinas no se menciona a la amada y no hay amenazas que acechen a los amantes, viejos que censuren, ni envidiosos que echen mal de ojo. Pero en lo que ya no estamos de acuerdo es en que no se aluda a la muerte como «arrebataadora» de todo. En el grito «¡qué vivir sin final!» nos parece detectar la prisa por vivir, por gozar. Si nos fijamos en los dos versos anteriores «y que no sepan ya / cuál de ellos será el último». Este «último» ¿es el último de la vida, el último para el amor...? A continuación, una estrofa en donde nos parece percibir un salto cualitativo: «Que un gran tropel de ceros / asalte nuestras dichas / esbeltas al pasar, / y las lleve a su cima. / Que se rompan las cifras, / sin poder calcular / ni el tiempo ni los besos.» Es el *conturbabimus illa* de Catulo, aunque en éste el motivo de embrollar la cuenta de los besos esté más concretamente expresado. En Salinas es el anticipo del paroxismo de la pasión. Los versos siguientes dan muestra de ello: «Y al otro lado ya de / cómputos, de sinos, / entregarnos a ciegas / — ¡exceso, qué penúltimo!— / a un gran fondo azaroso / que irresistiblemente / está / contándonos a gritos / fúlgidos de futuro». Aquí podemos observar cómo recuerda al *fulsere quondam candidi tibi soles* del poema VIII de Catulo.

Y el abrupto final con una exhortación a buscar en los amantes mismos como con una voz en «off»: «Eso no es nada, aún, / Buscaos bien, hay más». La invitación es a alcanzar un amor ilimitado.

Algunos críticos de Pedro Salinas, como F.J. Díez de Revenga¹¹, han señalado que su concepción del amor es existencial y que gracias a él se puede triunfar sobre la nada y crear una existencia más auténtica. ¿Es ésta la concepción del amor que Catulo presenta en sus poemas...? Nos atreveríamos a decir que también el poeta latino participaba de esta manera de ver el mundo, en donde la realidad del amor por Lesbia supera la existencia, va más allá de la muerte: él y su amada deben dormir una noche eterna, pero se deduce que juntos: *nobis cum semel occidit brevis lux / nox est*

10. Op. cit., pág. 96.

11. Introducción a la edición de *Poemas Escogidos*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1991, pp. 35-36.

perpetua una durmienda. Creemos que el *nobis* del verso 5 del carmen 5 no se refiere a la humanidad en general, sino a Lesbia y al propio Catulo, o, mejor dicho, dentro del pronombre cabe la humanidad entera pero, especialmente, ellos, protagonistas de un amor que trasciende esta existencia. La salida mejor a la amenaza de morir es amarse. Por eso: *Da mi basia mille, deinde centum* (v, 7). Que en el poeta español tiene su equivalente en: «Sí, todo con exceso / la luz, la vida, el mar».

No cabe duda que Salinas ha incorporado a su espacio poético los motivos de la poesía catuliana pero dándoles su peculiar enfoque, quizás más profundo que el del poeta veronés. El mismo Salinas nos lo ha explicado: en su ensayo sobre Jorge Manrique afirma que la afinidad profunda entre la esencia de un poeta antiguo y otro más moderno es la única que permite a este último «re-crear» la tradición. De esta manera el poeta moderno puede escapar a la «tradición poética pasivamente restaurada» o «imitación repetidora». En este mismo comentario pone de manifiesto que «no basta imitar superficialmente los modelos del pasado y dejar su huella en coincidencias verbales o estilísticas, sino que más importante que estas es la similitud en el modo de aproximarse poéticamente a un tema, aunque difieran las palabras y las fórmulas por fuera».

Enlazando con esta imitación de Catulo por Salinas y, según hemos visto en este trabajo, de otras imitaciones de otros escritores españoles podemos basarnos en ellos para tratar de indagar qué clase de imitación se da en nuestros poetas, Para ello empezaremos por tratar de indagar en el concepto de «Literatura Comparada»¹². En primer lugar, un concepto muy somero. Podría definirse como la modalidad de la Historia Literaria que busca establecer relaciones entre textos literarios pertenecientes a ámbitos distintos. Sus clases serían diacrónica, diatópica y la que compara textos literarios que contrastan simultáneamente en el nivel cronológico y lingüístico. Ésta es la modalidad que se aplica con más frecuencia a los estudios de literatura clásica. Una vez establecido este criterio, será más fácil hablar de Tradición Clásica como una parcela particular del ámbito más general de Literatura Comparada, en su modalidad simultáneamente diacrónica y diatópica.

Los textos que hemos comparado de autores españoles en relación con Catulo entran en la modalidad diacrónica: pertenecen a distinta época y en la diatópica porque están escritos en lenguas diferentes: latín y lengua derivada castellano. Una cuestión sería determinar si el imitador ha conocido directamente al imitado o a través de traducciones, a veces difícil de poder saber. Otra cuestión que podría plantearse es si la imitación ha sido consciente o si la apariencia de semejanzas se debe a la poligénesis.

Creemos, sin embargo, que en todos los casos que hemos expuesto hay verdadera imitación. No hemos pretendido ser originales, sino poner una vez más de manifiesto cómo temas universales —en este caso el amor— permanecen y se hacen eternos reescribiendo los poetas actuales lo que un día salió de la mente y el cálamo de un poeta de la Antigüedad.

12. M. SCHMELING, *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984.

GAUDIA RERUM/ LACRIMAE RERUM.
A PROPÓSITO DE *ENEIDA I* 441-493¹

DULCE ESTEFANÍA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La *ékphrasis* con episodios de la guerra de Troya que decoraba el templo dedicado a Juno por Dido en Cartago y que Eneas contempla a su llegada a esta ciudad (*Eneida I* 456-493) es interpretada por el héroe virgiliano como una prueba de compasión por parte de la reina cartaginesa y los suyos hacia los troyanos; así lo aceptan, o lo amplían a una compasión por los sufrimientos de la humanidad en general, la mayoría de los estudiosos y comentaristas del poema. Este trabajo intenta mostrar que el verdadero sentido de la *ékphrasis* que la «omnisciencia» de Virgilio ha querido darle es muy otro.

Palabras clave: Virgilio, Eneida, Libro I, *ékphrasis*.

Summary: The Virgilian hero interprets the *ékphrasis* with scenes of the Troy war that decorated the temple dedicated to Juno by Dido in Carthage and that Eneas contemplates at his arrival to this city (*Eneid I* 456-493) as a token of sympathy with the Trojans by the Carthaginian queen and her people. Most of the scholars and specialists in the poem have this reading or they even go beyond interpreting it as an illustration of sympathy for all the sufferings of humankind. This paper is intended to show that the real meaning of the *ékphrasis* that Virgil's omniscience had in mind was a completely different one

1. El presente trabajo se ha realizado dentro del proyecto *Fuentes greco-latinas para una nueva interpretación de la Eneida* (2005-0654) del Plan Nacional I+D+I.

Key words: Virgil, Eneid, Book I, ékphrasis.

Como es bien sabido, en las dos historias que constituyen el objeto de los seis primeros libros de la *Eneida*, la de los troyanos y la de los tirios, la intervención de Juno es crucial.

La historia de Eneas y los suyos comienza, tal como nos la presenta el mantuario, con la destrucción de Troya por los griegos y no precisamente como consecuencia de la aventura de Paris y Helena, sino, en palabras de Venus a Eneas, por voluntad de los dioses:

(1) *non tibi Tyndaridis facies inuisa Lacaenae
culpatusue Paris, diuum inclementia, diuum
has euertit opes sternitque a culmine Troiam.
aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti
mortalis hebebat uisus tibi et umida circum
caligat, nubem eripiam
... ..):
hic, ubi disiectas moles auulsaque saxis
saxa uidet, mixtoque undantem puluere fumum,
Neptunus muros magnoque emota tridenti
fundamenta quatit totamque a sedibus urbem
eruit. **hic Iuno Scaeas saeuissima portas
prima tenet sociumque furens a nauibus agmen
ferro accincta uocat.**
iam summas arces Tritonia, respice, Pallas
insedit nimbo effulgens et Gorgone saeua.
ipse pater Danais animos uirisque secundas
sufficit, ipse deos in Dardana suscitatur arma, Aen. II 601-618².*

En la caída de la ciudad Juno se había distinguido, como puede verse en los versos arriba destacados, por su ensañamiento³. Su intervención no era ocasional, su lucha contra los troyanos, como ella misma dice a Eolo, duraba ya años:

2. Como mostraré en otros trabajos, soy una de los que creen que el episodio de Helena es virgiliano; pienso con HOLZBERG (2008), p. 194, que, frente a quienes niegan la autoría virgiliana, los argumentos de quienes consideran que el pasaje es obra del mantuario son mejores.

3. Cf. a este respecto LIEBERG (1966), p. 153. No es casual que Virgilio dedique a la diosa un verso más que a cada uno del resto de los dioses que intervienen en la destrucción, incluido el propio Júpiter, y que sólo ella aparezca como *saeuissima* y *furens* y en primera fila (*prima*).

(2) ... *ego*
 *una cum gente tot annos*
bella gero *Aen. I 46-48.*

Mientras los troyanos combaten con los griegos y, derrotados, emprenden la huida en dirección a Italia dirigidos por Eneas, en Tiro tienen lugar acontecimientos que obligan a Dido a huir acompañada por los tirios que le son fieles. Sabemos por Venus (*Aen. I 348-365*) que Pigmalión ha asesinado a Siqueo y ocultado su crimen, pese a lo cual Dido informada por el fantasma del esposo muerto emprende la huida, y que cuando Eneas y los suyos, víctimas de la tempestad provocada por Juno, son desviados a África, Dido y los suyos están construyendo Cartago, una ciudad que provoca la admiración de Eneas (*Aen. I 421-429*).

No por sabido hemos de dejar de decir aquí que, aunque Juno tenía otros motivos de dolor causantes también de su cólera hacia los troyanos (... *manet alta mente repostum/ iudicium Paridis spretaeque iniuria formae/ et genus inuisum et rapti Ganymedis honores, Aen. I 26-28*), no son éstos los principales. Cartago, que es una ciudad rica y muy dura en la guerra, es la que Juno prefiere a todas las demás y a la que protege de un modo especial para que llegue a ser la capital de los pueblos, pero había llegado a oídos de la diosa la noticia de que el hado destinaba la ciudad a ser destruida en un futuro por descendientes de los troyanos (*Aen. I 13-22*)⁴. Por eso precisamente trataba de obstaculizar la empresa de Eneas con el fin de impedir su asentamiento en el Lacio (*Aen. I 28-30*).

El comportamiento de la diosa para con los tirios había sido muy diferente: les había mostrado el lugar donde desenterrarían la cabeza de un caballo que sería prenda de su poderío en la guerra y de sus recursos para el futuro:

(3) *Lucus in urbe fuit media, laetissimus umbrae,*
quo primum iactati undis et turbine Poeni
effodere loco signum, quod regia Iuno
monstrarat, caput acris equi; sic nam fore bello
egregiam et facilem uictu per saecula gentem *Aen. I 441-445*⁵

y en la ciudad se había producido una hierofanía de la diosa:

(4) *quam Iuno fertur terris magis omnibus unam*
posthabita coluisse Samo; hic illius arma,
hic currus fuit..... *Aen. I 15-17.*

4. Cf. a propósito de esto último SIMPSON (1975), pp. 26-27.

5. Cf. BAYET (1941), p. 186.

En agradecimiento a esta predilección y protección de Juno, Dido construye un gran templo en honor de la diosa⁶, templo rico en ofrendas al que otorgaba especial valor la divinidad, el *numen*, de la Saturnia:

(5) *hic templum Iunoni ingens sidonia Dido
condebat, donis opulentum et numine diuae Aen. I 446-47 ;*

Cartago cuenta, pues, con un centro sagrado⁷. El templo estaba decorado con pinturas que recordaban escenas de la guerra de Troya, que Eneas puede contemplar:

(6) *... sub ingenti lustrat dum singula templo
reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi
artificumque manus inter se operumque laborem
miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnas
bellaque iam fama totum uulgata per orbem,
Atridas Priamumque et saeuum ambobus Achillem Aen. I 453-458.*

Nos encontramos ante una *ékphrasis* semejante a las introducidas por Homero y muy del gusto de los poetas alejandrinos. Como ocurría con la *ékphrasis* homérica del escudo de Aquiles⁸, nuestra *ékphrasis* no supone una interrupción descriptiva del relato, ya que la naturaleza de las pinturas suscita en Eneas una reacción animosa, que conocemos en estilo directo en palabras dirigidas a Acaes, frente a su situación desgraciada:

(7) *constitit et lacrimans 'quis iam locus' inquit, 'Achate,
quae regio in terris nostri non plena laboris?
en Priamus. sunt hic etiam sua praemia laudi,
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem Aen. I 459-463 ⁹;*

las palabras de Eneas responden a lo que Segal llama « participatory voice », la de la emoción y del estar envuelto en la sensación de los sufrimientos humanos¹⁰; por otra parte, la *ékphrasis* refleja lo ocurrido en la acción principal y anticipa el relato retrospectivo que de las desgracias de Troya y de la suya propia Eneas hará a Dido en el libro siguiente¹¹.

6. Cf. HORSFALL (1995), p. 103.

7. Cf. MILLS (1983), p. 39 y LIEBERG (1966), pp. 152-53.

8. Cf. PERUTELLI (1978), pp. 87-88, A. RÍO TORRES-MURCIANO (2006), p. 145 y WILLIAMS (1990), p. 42.

9. Cf., a propósito de la interpretación de Eneas, PERKELL (1999), pp. 45 s.

10. Cf. SEGAL (1981), p. 68.

11. Cf. LOWRIER (1999), pp. 115-116, SEGAL (1981), pp. 79-80 y FEDER (1954), p. 199. A propósito del relato cf. D. ESTEFANÍA (1995), pp. 89-110.

La interpretación que Eneas hace de las pinturas revela su anhelo personal ante la situación trágica en que se encuentra¹²; no hay que olvidar que, además de observador, es un participante¹³ y que, como se ha señalado, Acates está presente en *Eneida* en momentos de ansiedad¹⁴; recordemos, además, que Eneas en su conversación con Venus, manifestando su dolor acababa de lamentar su suerte:

(8) «*ipse ignotus, egens, Lybiae deserta peragro,
Europa atque Asia pulsus*»: *nec plura querentem
passa Venus medio sic interfata dolore est Aen. I 384-86*¹⁵,

sin que las palabras de consuelo que le dirige su madre logren confortarlo¹⁶; pero su interpretación no tiene por qué responder necesariamente al sentido real de las pinturas, no tiene que coincidir con la voz del narrador omnisciente.

El hecho de que a continuación Dido muestre conocer los azares de Troya y acoja a los enéadas favorablemente ofreciéndoles recursos e incluso el establecimiento en su ciudad:

(9) «*soluite corde metum, Teucrici, secludite curas.
.....
quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem,
uirtutesque uirosque aut tanti incendia belli?
Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni,
nec tam auersus equos Tyria Sol iungit ab urbe.
seu uos Hesperiam magnam Saturniaque arua
siue Erycis finis regemque optatis Acesten,
auxilio tutos dimittam opibusque iuuabo.
ultis et his mecum pariter considerare regnis?
urbem quam statuo, uestra est; subducite nauis;
Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur Aen. I 562-574*

y de que desee que Eneas pudiera estar presente:

(10) *atque utinam rex ipse Noto compulsus eodem
adforet Aeneas! equidem per litora certos
dimittam et Lybiae lustrare extrema iubebo,
si quibus eiectus siluis aut urbibus errat.*» *Aen. I 575-578,*

12. Cf. DE WITT (1925), p. 479.

13. Cf. SEGAL (1981), p. 75.

14. Cf. EUBANKS (1982), p. 60.

15. Cf. a este respecto RUTLEDGE (1987), p. 16.

16. Cf. HEINZE (1996), p. 312 y SEGAL (1981), p. 76. Servio (*ad Aen. I 450*) da una explicación de por qué las palabras de Venus no liberan a Eneas del miedo (*timorem*; v. *infra* texto 12): «Venus nihil de Afrorum moribus, unde nunc formidat Aeneas».

así como la insistencia en el conocimiento de la historia de Troya y del propio héroe por parte de la reina y la compasión de ésta, como desgraciada que ha sido, por los también desgraciados, y la acogida en su palacio:

(11) «..... *casus mih cognitus urbis
Troianae nomenque tuum regesque Pelasgi.*
.....
*quare agite o tectis, iuuenes, succedite nostris.
me quoque per multos similis fortuna labores
iactatam hac demum uoluit consistere terra;
non ignara mali miseris succurrere disco» Aen. I 623-630,*

circunstancias coincidentes con la interpretación dada por Eneas a la decoración del templo, han hecho que no todos los estudiosos se hayan planteado el verdadero sentido de las pinturas en cuestión; la mayoría interpreta o bien que ***sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt***, únicas palabras pronunciadas por Eneas, reflejan la actitud de los tirios en relación con los troyanos, o que con un sentido más amplio se refieren a los asuntos de los hombres en general¹⁷ (con respecto a la sugerencia de Barchiesi de que la representación sea una advertencia a los cartagineses de que ellos podrían ser vulnerables a un ataque, es cierto que el recuerdo y la representación de la desgracia troyana podría sugerirles esa posibilidad, pero no es su sentido fundamental¹⁸).

El resto de las reacciones de Eneas las conocemos sólo por la narrativa:

(12) *hoc primum in luco noua res oblata timorem
leniit, hic primum Aeneas sperare salutem
ausus et adflictis melius confidere rebus* Aen. I 450-52.

(13) *sic ait atque animum **pictura** pascit **inani**
multa gemens, largoque umectat flumine uultum* Aen. I 464-65.

(14) *nec procul hunc Rhesi niuueis tentoria uelis
agnoscit lacrimans, primo quae prodita somno
Tydides multa uastabat caede cruentus,
ardentisque auertit equos in castra **prius quam**
pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent* Aen. I 469-73.

(15) *tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,
ut **spolia**, ut **currus**, utque ipsum corpus amici
tendentemque manus Priamum conspexit inermis* Aen. I 485-87.

17. Es el caso, por ejemplo de CAMPS (1983), p 27 y de KNIGHT (1949), p. 282.. Cf. FEDER (1954), pp. 199-200 y PERKELL (1999), p. 46.

18. Cf. BARCHIESI (1994), pp. 121-122.

(16) *Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno Aen. I 494-95.*

La interpretación de Eneas que nos revela el estilo directo, no cuestionada por un gran número de latinistas, otros la cuestionan. Mills, por ejemplo, piensa en una ingenuidad política por parte de Eneas, dado que, además de que las pinturas se encuentran en el templo de la diosa que había jugado el papel más importante en la destrucción de Troya, para los romanos era sabido que la piedad no constituía una base firme para unas buenas relaciones internacionales; llama la atención Mills sobre el adjetivo *inanis*, «vacía», con el que Virgilio califica las pinturas (*pictura ... inani*, v. *supra* texto 13), dado que no se puede esperar de ellas la salvación¹⁹. Rosati²⁰, a su vez, admira el hecho de que Servio Danielino en su comentario de *inani* refleje ya el conocimiento del punto de vista narrativo por parte de los gramáticos antiguos, cuando añade *uel ut quidam uolunt ad stupentis animum rettulit, qui uel inanibus commouebatur* y, aunque piensa que tal vez el gramático vaya más allá que el texto de Virgilio, no cree que pueda negarse todo fundamento a su hipótesis, lo que supondría, a juicio de Rosati, una entrega consciente de Eneas a la ficción de las imágenes²¹. Y Feder²² afirma que «no hay razón para suponer que las pinturas muestran simpatía por los troyanos», que «no hay ninguna marca especial de simpatía en que la guerra esté allí pintada» y que «las pinturas podrían bien ser un tributo a la gran victoria griega». A su vez Holzberg dice que «las lágrimas ofuscan la mirada de los lectores que lloran con Eneas, impidiéndoles una interpretación totalmente verosímil de las imágenes»; y continúa diciendo que las imágenes podrían significar que los cartagineses se complacían con la crueldad de los griegos para con los troyanos²³.

Para una correcta interpretación de las pinturas, que, como Austin señala, están distribuidas por pares (troyanos victoriosos/griegos victoriosos, dos jóvenes muertos, dos escenas de súplica y dolor y, tras un verso en el que Eneas se ve a sí mismo, dos escenas de mito posthomérico)²⁴ es preciso, prescindiendo del estilo directo, analizar la narrativa que las describe con detalle. Como ocurre normalmente con una *ékphrasis*²⁵, es mediante esa narrativa como Virgilio nos convierte en espectadores.

No voy a dedicar especial atención a la suerte alternativa de tirios y troyanos que reflejan las pinturas:

19. Cf. MILLS (1983), pp. 39-40.

20. (1979), pp. 560 ss.

21. No sé si en esto último Rosati no irá algo más allá de lo que realmente va el gramático.

22. (1954), pp. 200-201.

23. Cf. HOLZBERG (2008), pp. 189-190.

24. Cf. R. G. AUSTIN (1971), p. 158.

25. Cf. LONSDALE (1990), pp. 10 ss.

(17) *namque uidebat uti bellantes Pergama circum
hac fugerent Grai, premeret Troiana iuventus;
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles Aen. I 466-468*

y que coincide con el resumen que de las *Ciprias* hace Proclo («Luego, al desembarcar en Troya, los rechazan los troyanos ... Luego Aquiles los pone en fuga ...»)²⁶; tampoco a la representación de las troyanas:

(18) *interea ad templum non aequae²⁷ Palladis ibant
crinibus Iliades passis peplumque ferebant
suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa²⁸ tenebat Aen. I 479-482,*

cuyas figuras son animadas mediante el llanto y el golpeo de los pechos²⁹ y cuyo avance se indica con los durativos *ibant* y *ferebant*³⁰; sólo me interesa destacar la actitud hostil de la diosa, que subrayo (el relato de este episodio está inspirado, como es sabido, en la *Iliada* VI 286-311³¹)³²; tampoco incidiré especialmente en la presencia de Eneas entre los combatientes (*se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis, Aen. I 488*³³) ni en las de Memnón y Pentesilea que siguen inmediatamente; los tres motivos se han visto con razón como una transición ante la aparición de Dido, como una disminución de la tensión y una ruptura

26. Se plantea el problema de si en época de Proclo, sea éste el filósofo neoplatónico del siglo V d. C. o el gramático de época de los Antoninos, existían los poemas del *Ciclo*, o si el resumidor dispuso solamente, una vez perdidos los originales, de una vulgata. Proclo dice que los poemas se conservaban y que interesaban por la coherencia de la sucesión de acontecimientos (Cf. A. BERNABÉ PAJARES (1979), pp. 98 ss.). En cualquier caso, como veremos a propósito de Pentesilea, Virgilio conoció o los poemas, o resúmenes de ellos (Cf. BARCHIESI (1994), p. 117); HOLZBERG (2008), p. 191 dice que presumiblemente el poema *Iliupersis* de Arctino era el modelo del libro II virgiliano.

27. Tanto Servio como Servio Danielino (*ad Aen. I. 479*) explican la litotes como «*iniquae, infestae*».

28. Servio y Servio Danielino (*ad Aen. I. 479*) dicen que AVERSA «*irata significat*» y que «*ad animum refertur*».

29. Cf. LONSDALE (1990), p. 10.

30. Cf. AUSTIN (1971), p. 162.

31. «Así habló, y ella regresó al palacio y dio a sus sirvientes los encargos, y estas congregaron a las ancianas por la ciudad. Por su parte, ella descendió al perfumado tálamo, donde estaban sus mantos, abigarradas labores de las mujeres sidonias, que el propio deiforme Alejandro había llevado de Sidón cuando surcó el ancho ponto en el viaje en el que condujo a Helena de nobles padres. Hécuba tomo uno de ellos lo llevó como dádiva para Atenea ... Echó a andar, y muchas ancianas marcharon en pos de ellas ... Todas extendieron los brazos a Atenea entre gemidos, y Teano, la de bellas mejillas, cogiendo el manto, lo depositó sobre las rodillas de Atenea, de hermosos cabellos, y elevó esta plegaria, rogando a la nacida del excelso Zeus ... Así habló en su súplica, pero Palas Atenea no accedió».

32. Cf. a este respecto COVA (1963), pp. 14-15 y SCAFFAI (2006), pp. 292-93.

33. Cf. a propósito de este verso, O'HARA (2007), pp. 87 s.

del climax que culminaba con la tragedia de Héctor y Príamo (v. *supra* texto 15)³⁴.

La historia de Memnón, como la de Penthesilea a la que precede, ambas posthoméricas, las encontramos en el resumen que hace Proclo de la *Etiópida*³⁵: «Memnón hijo de la Aurora, provisto de panoplia forjada por Hefesto, llega junto a los troyanos dispuesto a ayudarlos. Tetis le predice a su hijo lo que se refiere a Memnón». Probablemente la profecía anunciaba la muerte de Memnón por Aquiles y, como consecuencia, la del propio Aquiles³⁶. Al producirse un choque, Antíloco muere a manos de Memnón. Luego Aquiles mata a Memnón. La Aurora le concede la inmortalidad, tras habérselo suplicado a Zeus³⁷.

De Penthesilea el resumen de Proclo nos dice lo siguiente: «La amazona Penthesilea, hija de Ares, tracia de origen, llega junto a los troyanos dispuesta a combatir como aliada de ellos. Cuando destacaba en la batalla, la mata Aquiles y los troyanos la sepultan. Aquiles mata a Tersites, al ser objeto de las injurias de éste y por haberle echado en cara un supuesto amor por Penthesilea³⁸. La amazona aparece en el fragmento 1 de la *Etiópida* que enlaza con los acontecimientos finales de la *Ilíada*, la muerte y los funerales de Héctor, y lo hace sustituyendo en el último verso del poema homérico el epíteto «domador de caballos» por la expresión «y llegó la amazona»³⁹. Se esperaría, por tanto, en buena lógica, que en la decoración del templo el episodio de Penthesilea apareciese inmediatamente después del de Héctor y seguido del de Memnón, como ocurre en la *Etiópida*, pero el deseo de Virgilio de relacionar la figura de la amazona con la de Dido, a punto de aparecer, ha hecho que los versos

(19) *ducit Amazonidum lunatis agmina peltis*
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae
bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo Aen. I 490-493

sucedan a los que se ocupan de Memnón. La reina virgen amazona contemplada por Eneas cuando Dido se acerca ha hecho pensar a algunos que Dido es «virginal, o, en todo caso, «totalmente casta en su viudedad»⁴⁰. Pach señala que Eneas vuelve su mirada de una mujer que lucha con los hombres a otra que ha conducido a hombres y que ahora los dirige⁴¹. La introducción de Memnón, sin duda

34. Cf. LOWRIE (1999), p. 115 y LONSDALE (1990), p. 17.

35. Cf. SCAFFAI (2006), p. 197.

36. (cf. BERNABÉ (1979), pp. 140-42 y 144-45.

37. Cf. *ibid.*, pp. 141-42.

38. Cf. *ibid.*

39. «Así honraban éstos el sepulcro de Héctor. Más llegó la amazona, hija del magnánimo Ares, matador de hombres» (Cf. *ibid.*, pp. 142 y 152).

40. Cf. POLK (1996), p. 40.

41. Cf. PACH (1987), p. 45.

para constituir pareja con Pentesilea, relacionada, como hemos visto, con la aparición de Dido, es oportuna por representar ambos a jefes extranjeros, precedentes de países exóticos, que habían acudido en ayuda de Troya y sucumbido en la guerra.

Me interesan especialmente, por ser más relevantes para la significación del conjunto, las representaciones de Reso, Troilo y Héctor.

La muerte de Reso, que Virgilio recoge en unos pocos versos, es narrada con amplitud, como es sabido, en X de *Iliada*; Virgilio modifica el relato homérico ya que en éste participan de la aventura Diomedes, el hijo de Tideo, y Ulises que es quien se apodera de los caballos⁴². Hay que destacar el hecho señalado por Virgilio de que los caballos no llegasen a gustar los pastos de Troya y a beber las aguas del Janto.

La representación de Troilo:

(21) *parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli,
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
per terram, et uersa puluis inscribitur hasta Aen. I 474-478*

plantea problemas de interpretación, ya que es poco lo que nos transmiten las fuentes literarias sobre el personaje. Homero lo menciona sólo una vez (*Iliada* XXIV 257) cuando Príamo lamenta la muerte de algunos de sus hijos: «¡Ay de mí, desgraciado por completo! Engendré los mejores hijos en la ancha Troya, y de ellos a fe que ninguno me queda: ni Méstor, parejo a un dios, ni Troilo, gozo del carro de guerra»⁴³. Además por los resúmenes de Proclo de los poemas del *Ciclo* sabemos que en *Cipria* se relataba la muerte de Troilo a manos de Aquiles⁴⁴. La historia de Troilo también constituyó el tema de una obra perdida de Sófocles⁴⁵; a propósito de ésta el autor del escolio de *Iliada* XXIV 257 nos dice que en la obra del trágico se cuenta que Troilo sufrió una emboscada y fue matado por Aquiles cuando ejercitaba sus caballos en el Timbreo⁴⁶. Fuentes posteriores

42. Cf., a propósito de la omisión de Ulises, SCAFFAI (2006), p. 191 ss. No es ésta la primera vez que Tideo aparece en el libro I de *Eneida*; lo hace también en los versos 96 ss., cuando en plena tempestad Eneas lamenta no haber sucumbido en Troya a manos del griego («¡Oh tú, hijo de Tideo, el más valiente de la estirpe de los Dánaos! ¡Que no haya podido yo sucumbir en los campos de Ilio y perder bajo tu diestra esta vida...!»). Estos versos virgilianos responden a los de *Iliada* V 302-318 en los que Diomedes había lanzado a Eneas una piedra de tan gran tamaño que le había hecho perder el sentido por lo que había tenido que ser retirado del campo de batalla por su madre, Afrodita (Cf. a este respecto HOLTBERG (2008), p. 173).

43. Las traducciones de la *Iliada* son de CRESPO GÜEMES (1991); cf. D. ESTEFANÍA, (2007), pp. 7-8.

44. Cf. BERNABÉ (1979), pp. 103-104 y 123 y WILLIAMS (1990), p. 39.

45. Cf. CARPENTER, (2001), p. 17.

46. Cf. WILLIAMS (1990), p. 39.

(Apolodoro epit. III 32 y schol. II. XXIX 257) hablan de la muerte de Troilo por Aquiles en el santuario de Apolo Timbreo tras haberle tendido una emboscada⁴⁷. En schol. Licofrón 307 se nos habla del amor de Aquiles por Troilo, en esta versión hijo de Apolo y no de Príamo, al que persigue hasta el citado templo y, rechazado por él, le da muerte⁴⁸.

La escena de la emboscada se encuentra reproducida con frecuencia por el arte griego, tanto cuando el joven Troilo, con frecuencia acompañado por su hermana Polixena portadora de un jarro, a caballo y desarmado, es objeto de una emboscada por parte de Aquiles en el momento en que había ido a dar de beber a sus caballos, como cuando es llevado al altar de Apolo por Aquiles y allí asesinado⁴⁹.

La pieza más antigua que representa con seguridad la emboscada de Aquiles es un frasco de figuras negras de hacia 580 a. C. Un Troilo con barba conduce dos caballos hacia una fuente en la que Polixena llena un jarro. Aquiles, armado, está agazapado detrás de la fuente. Una mujer se aleja con un jarro lleno mientras Príamo y otro hombre observan la escena desde la izquierda. Esta versión, salvo el detalle de la barba de Troilo y la presencia de Príamo, es bastante parecida a representaciones áticas posteriores de vasos con figuras negras⁵⁰. El vaso François, poco posterior al 570 a. C., es, como indica Carpenter⁵¹, un buen punto de partida para analizar la iconografía del mito de Troilo; en él la escena está enmarcada por dos construcciones: una casa con una fuente a la izquierda y los muros de Troya a la derecha. Polixena, que corre delante de su hermano Troilo, ha dejado caer un vaso que permanece en el suelo debajo de los caballos al galope y Aquiles persigue al joven; tanto Polixena como Troilo, que han estado en la fuente, huyen hacia su casa. Príamo, el padre, permanece sentado frente a las murallas, mientras Anténor se dirige hacia él y mediante ademanes le avisa de la amenaza de que es objeto Troilo. En una puerta del muro aparecen otros hijos de Príamo, Héctor y Polites, armados, para intentar, aunque en vano, salvarlo. Detrás de Aquiles, Atenea, su protectora, y Tetis, su madre, le animan y Hermes, el mensajero de los dioses, se dispone a seguirlo. Una mujer, a quien Clitias, el pintor del vaso, llama Rodia, hace gestos junto a la casa con fuente, tal vez para llamar la atención de Troilo, que sigue llenando la jarra con agua. Por la izquierda, en el extremo aparece Apolo para recordar que el asesinato de Troilo, considerado, como hemos visto más arriba, en alguna ocasión hijo suyo, se comete en su templo. Como es evidente, Clitias confunde tiempos, espacios y acciones, dejando, como hacen la mayoría de los artistas arcaicos, al arbitrio del espectador el establecimiento de sus relaciones⁵².

47. Cf. A. RUIZ DE ELVIRA (2000), p. 420.

48. Cf. *ibid.*, p. 428 y CARPENTER (2001), p. 17.

49. Cf. WILLIAMS (1990), p. 39.

50. Cf. CARPENTER (2001), p. 18.

51. Cf. *ibid.*, p. 13.

52. Cf. *ibid.*, p. 18.

Además de las descritas hasta aquí, el arte antiguo nos ofrece otras representaciones del mito de Troilo, como puede ser el momento en que Aquiles, recostado en el suelo, está dispuesto para la emboscada, el asesinato de Troilo en el santuario de Apolo y la lucha por su cuerpo⁵³. Casi en la totalidad de las representaciones áticas de la emboscada Troilo lleva dos caballos (normalmente cabalga en uno de ellos y conduce al otro) que verosímelmente ha llevado a beber a la fuente. En la mayoría de los casos está presente Polixena, en pocos una casa con fuente, sí una fuente y un pájaro que suele posarse sobre ella. A juicio de Carpenter, es posible que se trate del cuervo de Apolo, un presagio del futuro y un modo de recordar el papel de la deidad en esta historia.

Llama la atención la extraña inserción del episodio de Troilo, un episodio no homérico y que en las fuentes no aparece en momentos de combate, en medio de episodios de la *Iliada* como el de la muerte de Reso y el de las súplicas de las troyanas⁵⁴; pero más todavía la llama el tratamiento del mito por parte de Virgilio. No hay duda de que el mantuano ha querido presentar a Troilo mientras huía tratando de escapar, eliminando la historia de la emboscada en la fuente ocurrida al margen de la guerra, y la de los amores de Aquiles por el joven transmitidas por las fuentes literarias e iconográficas; ya lo indicaba Servio, cuando a propósito del verso 474 (v. *supra* texto 21) nos dice que «hoc quasi indignum heroo carmine mutauit poeta»⁵⁵. No huye con los caballos de que hablaba la tradición, lo hace con un carro, lo que unido al contexto en que se encuentra, acontecimientos importantes de la guerra de Troya⁵⁶, nos hace pensar no en una emboscada cuando está desarmado, sino en un combate en el que ha perdido las armas, aunque mantiene su lanza⁵⁷.

La idea del carro, un carro de guerra, puede haberla tomado Virgilio de la afirmación que a propósito de Troilo había hecho Príamo en la *Iliada* (v. *supra* p.44); en cuanto al ser arrastrado después de haber perdido sus armas, entre ellas sin duda su casco, manteniendo, sin embargo, su lanza vuelta como aguijón para espolear a sus corceles⁵⁸, creo que en quien realmente se inspira Virgilio no es en los versos 746 ss. de la *Electra* de Sófocles⁵⁹, ni en los de *Iliada* XXII 396-398⁶⁰ y 401-403⁶¹, como

53. *Ibid.*

54. Cf. WILLIAMS (1990), p. 37. El cuadro de las troyanas en su marcha hacia el templo de Palas se inspira en los versos de *Iliada* VI 269-312 (cf. LEGLISE (1958), p. 87).

55. Cf. AUSTIN (1971), p. 160.

56. Cf. STROPPINI (1990), p. 28.

57. Cf. AUSTIN (1971), p. 161-162. WILLIAMS (1990), p. 38.

58. Cf. a este respecto WILLIAMS (1990), *ibid.*

59. «Sin darse cuenta choca con el borde del mojón y rompió por la mitad el buje del eje y se deslizó al suelo desde el pescante y se enreda entre las correas de los tiros y, según cae él al suelo, las potras tiraron cada una por su lado hacia el centro de la pista».

60. «Le taladró por detrás los tendones de ambos pies desde el tobillo al talón, enhebró las correas de bovina piel que ató a la caja del carro y dejó que la cabeza arrastrara»

61. «Gran polvareda se levantó del cadáver arrastrado; los cabellos oscuros se esparcían, y la cabeza entera en el polvo yacía»

indican Williams⁶² y Horsfall⁶³, sino más bien en el los versos 1236 ss. del *Hipólito* de Eurípides «y el desgraciado, envuelto en las riendas es arrastrado, atado a un lazo difícil de soltar, destrozando su cabeza contra las rocas, desgarrando sus carnes», también señalados por Williams. La marca sobre el polvo de la lanza da idea del movimiento del carro⁶⁴.

Las muertes de Reso y Troilo, eran necesarias ambas para que Troya pudiese ser sometida, ya que existían dos leyendas en virtud de la cuales respectivamente Troya se mantendría si los caballos de Reso pastaban el césped de Troya y bebían las aguas del Janto⁶⁵ y la ciudad no podría ser tomada si Troilo llegaba a los veinte años y, por lo tanto, tenía que morir⁶⁶; seguramente esa es la razón por la que Virgilio, en contra de las fuentes literarias y arqueológicas, lo hace morir en la guerra (téngase en cuenta que el poeta nos dice que Eneas lo que está contemplando es la guerra de Troya (v. *supra* texto 6).

Difícilmente se puede aceptar, por tanto, la afirmación de Williams de que «no hay nada en Virgilio que sugiera un combate armado deliberado»⁶⁷; la novedad de Virgilio en el tratamiento de Troilo consiste precisamente, a mi juicio, en haberlo introducido como combatiente de la guerra troyana; que la versión del Troilo combatiente se encontrase con anterioridad a Virgilio en una fuente que no conocemos, o no, no nos impide decir que nosotros lo encontramos por primera vez en el mantuario y que sólo a partir de él lo encontraremos de nuevo.

A propósito del Héctor representado en el templo, Cleary⁶⁸ ve en los versos correspondientes tres cuadros diferentes: el del héroe arrastrado en torno a los muros, el del cuerpo vendido por oro y el de la reacción de Príamo cuando ve el cadáver de su hijo. El arrastre del cadáver de Héctor realizado por Aquiles no se vería en la representación, por ser anterior a la escena representada (*raptauerat*)⁶⁹; lo que Eneas contemplaría es la venta del cadáver a Príamo y la actitud de éste; lo anterior está en la tradición y Virgilio, por medio de Eneas, nos lo recuerda.

Tanto los *spolia* como el *currus*, aunque Virgilio no lo aclara suficientemente, parecen ser los de Aquiles, ya que en II 275 Eneas habla de *Hectore qui redit exuvias indutus Achilli*⁷⁰ y en *Iliada* XXII, 322 ss. leemos, a propósito de Héctor,

62. (1960), p. 41.

63. (1991), p. 51 y (1995), p. 107.

64. WILLIAMS (1990), pp. 41-42.

65. Cf. WILLIAMS (1960), p. 43. Que los destinos de Troya dependían de que los caballos de Reso penetrasen en la ciudad y gustasen de sus pastos y sus aguas nos lo dicen Servio y servio Danielino (*ad Aen.* I. 469): «abductique sunt equi, quibus pendebant fata Troiana, ut, si pabulo Troiano usi essent uel de Xantho Troiae fluuio bibissent, Troia perire non posset.

66. Cf. CARPENTER (2001), p. 17.

67. Cf. WILLIAMS (1990), p. 40.

68. Cf. CLEARY (1982), p. 16.

69. Lo indica Servio Danielino (*ad Aen.* I, 483): «hoc ad Aeneam referendum est, qui sciebat».

70. Cf. a este respecto CLEARY (1982), pp. 16 y 25). Las traducciones de la *Iliada* son de Emilio Crespo (1991)

lo siguiente: «Todo su cuerpo estaba protegido por la bronceína armadura bella que había despojado al potente Patroclo tras matarlo» (recuérdese que las armas que portaba Patroclo eran las de Aquiles⁷¹).

A lo largo de toda la *Eneida* se plasma la idea romana de cuál es el comportamiento correcto en relación con los despojos del enemigo. Virgilio condena en todo momento su utilización por los vencedores y sólo contempla como un uso digno la construcción de un trofeo⁷² o bien el hacerlos desfilar en los *triumphi*; lo contrario es negativo y trae como consecuencia la muerte de quienes los usurpan utilizándolos (suele describirse con el término *induo*). Los ejemplos señalados por Cleary⁷³ son numerosos: el de Corebo y sus compañeros⁷⁴, el de Niso y Euríalo⁷⁵, el de Mecencio, «el despreciador de los dioses» (*Aen.* VII 648, VIII 7) e indigno de su hijo Lauso (*Aen.* VII 654), que, como indica Servio, invoca sacrílegamente a su diestra y promete vestir a Lauso con los despojos de Eneas convirtiéndolo en lo que debería ser, dentro de la ortodoxia virgiliana, simplemente un trofeo⁷⁶; su conducta traerá como consecuencia la muerte bajo la espada del troyano del joven Lauso, que acude en defensa de su padre herido por Eneas (contrasta con la impía promesa de Mecencio la actitud generosa del troyano, que renuncia a la posesión de las armas del joven y no cae en la tenta-

71. En *Iliada* XVI 64 Patroclo las había recibido del Pelida: «Revístete tú los hombros con mis gloriosas armas» le había dicho Aquiles al entregárselas. Cf. a propósito de la propiedad de las armas CLEARY (1982), p. 16.

72. Sobre la práctica del trofeo en la *Eneida* cf. K. P. NIELSON (1983).

73. (1982), pp. 16-17 y 19-25.

74. «Compañeros, prosigamos por donde la Fortuna por primera vez nos manifiesta el camino de la salvación y por donde se nos muestra favorable; cambiemos los escudos y pongamos los distintivos de los Dánaos. Engaño o valor, ¿quién intentaría averiguarlo tratándose del enemigo? Ellos mismos nos proporcionarán las armas». Después de haber hablado así, se cubre con el casco empenachado de Androgeo y con el bonito adorno de su escudo y adapta a su costado la espada argiva. Esto hacen alegres Rifeo, esto el propio Dimante y todos los demás jóvenes. Cada uno se arma con los despojos recién obtenidos... ¡Ay, no puede nadie confiar en nada contra la voluntad de los dioses! ... primero desde el pináculo del santuario fuimos abrumados por los dardos de los nuestros y debido al aspecto de las armaduras y al error ocasionado por nuestros penachos griegos se originó una deplorabilísima matanza», *Aen.* II 387 ss.

75. «Euríalo ve los medallones de Ramnes y su cinturón de oro claveteado ... los coge con presteza y en vano los cuelga de sus fuertes hombros. Después se pone el casco de Mesapo que parece hecho a su medida y está adornado con un penacho ... En la sombra algo clara de la noche el casco, reflejando los rayos de la luna, brilló y traicionó a Euríalo que se había olvidado de él ... Se enfurece el atroz Volcente .. y al mismo tiempo avanzaba hacia Euríalo con su espada desenvainada ... la espada empujada con fuerza atraviesa las costillas de Euríalo y rompe su blanco pecho. Cae Euríalo herido de muerte, y la sangre corre por sus hermosos miembros y su cabeza desfalleciente se abate sobre sus hombros», *Aen.* IX 359 ss.

76. «Que mi diestra, un dios para mí, y el dardo que envió por los aires me asistan ahora. Te prometo, Lauso, que te vestirás con los despojos arrebatados del cuerpo del bandido y ¡serás el trofeo de mi victoria sobre Eneas!», *Aen.* X 773- 776. Sobre el episodio de Mecencio cf. K. P. NIELSON (1983), GLENN (1972).

ción de cubrirse con ellas⁷⁷), y el de Camila que, aunque Virgilio no se pronuncia sobre la intención de la amazona⁷⁸, ansía los despojos de Cloreo y, desprevenida, se deja llevar por su deseo⁷⁹, lo que motiva su muerte a manos de Arrunte, que, a ejemplo de Eneas no ambiciona los despojos de la amazona y es escuchado por Apolo en su intento de abatirla⁸⁰. Y ¿qué decir de la muerte de Turno que por llevar los despojos de Palante impide la compasión de Eneas y su generosidad para con el enemigo⁸¹? Turno muere por no haber entendido la utilización de los despojos requerida por la práctica romana y, por ende, por Virgilio.

El caso de Héctor es análogo a todos los anteriores; ha despojado de las armas de Aquiles a Patroclo y combate con ellas contra Aquiles. No me parece casual que Virgilio relacione directamente con el gemido que deja salir Eneas, que conoce perfectamente qué se debe hacer con los despojos, precisamente *spolia* y *currus* y deje en segundo término *ipsum corpus amici* y *Priamum*; obsérvese también como tanto *spolia* y *currus* son destacados individualmente mediante *ut* y no ocurre lo mismo con *corpus* y *Priamum*, introducidos por un *ut* común. De acuerdo con lo dicho hasta aquí, el Héctor virgiliano estaba condenado, merecidamente, a morir; los tirios lo han representado en circunstancias indignas para él.

Lo hasta aquí visto, nos permite interpretar qué es lo que Dido y los suyos ofrendaban a Juno en la decoración del templo: escenas claramente negativas para los teucros y favorables para los griegos, y como consecuencia muy del gusto de la diosa y de los propios tirios⁸²: son, tras las alternativas iniciales de la guerra, las muertes de Reso y Troilo cuya consecuencia necesaria era la desaparición de Troya. A ellas hay que añadir la actitud de Palas hostil a las súplicas de

77. «¿Qué te daré ahora, desgraciado muchacho, a cambio de tan gran hazaña? ¿Qué te daré el piadoso Eneas que sea digno de tan gran alma? Conserva tus armas con las que te mostrabas contento; te devuelvo a los Manes y a las cenizas de tus antepasados, si es que ello supone algún cuidado para ti. Al menos, infeliz, te consolarás de tu desgraciada muerte con esto: caes bajo la diestra del gran Eneas», *Aen.* X 825-830.

78. «Bien para colgar sus armas troyanas en un templo, bien para cubrirse con el oro conquistado», *Aen.* XI 778-789.

79. «Se dejaba llevar, desprevenida, en medio de las filas por el deseo propio de una mujer de aquel botín y de aquellos despojos», *Aen.* XI 781-82.

80. «No pido los despojos, ni un trofeo ni ningún botín de la doncella una vez que haya vencido ...: con tal de que esta dura peste caiga vencida por mi herida, yo volveré sin ninguna gloria a mi ciudad patria». Le oyó Febo y en su mente le concedió que consiguiese una parte de su deseo ...: otorgó al suplicante el deseo de derribar a Camila turbada por tan súbita muerte», *Aen.* XI 790-797.

81. «Eneas ... ya, ya vacilaba cada vez más, y las palabras del joven habían comenzado a doblegarle, cuando sobre los hombros de Turno aparecen el tahalí y el brillante cinturón de conocidos clavos de Palante, a quien Turno había derribado vencido por una herida y cuyas insignias enemigas llevaba sobre los hombros. Eneas, cuando clavó los ojos en aquel monumento de su cruel dolor y en los despojos, encendido por la furia y terrible de cólera, dice: 'Vas a escapar de mí tú, recubierto con los despojos de los míos? Palante, Palante te inmola con esta herida y toma venganza en tu sangre criminal'. Y diciendo esto, clava ardiente su espada en el pecho de su enemigo».

82. Cf. HORSFALL (1995), pp. 107-108.

las troyanas y la venganza cruel de Aquiles merecida por Héctor por la usurpación de los despojos del griego. Todo ello era lo que había tenido que ocurrir para que la diosa viese destruida la ciudad odiada.

Esto último es lo que ha escrito Virgilio desde su «omnisciencia» de autor en relación con la complacencia de Juno que los tirios tratan de conseguir con la decoración del templo. Tanto para la diosa como para los de Dido no puede tratarse más que de *gaudia rerum*, ya que se trata de la derrota y aniquilación del enemigo común ilustradas con las muertes necesarias para que ese destino se cumpliera

Pero Virgilio no sólo quiso escribir eso; quiso también darnos la interpretación personal de Eneas y la conversión por éste en *lacrimae* de lo que objetiva y realmente eran *gaudia*; el poeta se ha colocado en el interior de Eneas identificándose con su estado de ánimo y envolviendo en él a muchos de los lectores; estamos en un caso de los que Otis definía como *emphaty* y que se puede definir como «punto de vista» o «focalización»⁸³. No sin razón, a propósito de los versos 451-52 (v. *supra* texto 12) Servio dice que «‘bene ausus’, quia inter incerta satis audacter salus speratur». A esto hay que añadir el calificativo de *inani* que Virgilio da a la pintura. Es la narrativa y no el estilo directo la que nos dice que no se trata, como erróneamente creía Eneas, de *lacrimae rerum*, sino de *gaudia rerum*. Creo que aquí tenemos un claro ejemplo de la distinta lectura de un mismo episodio que pueden ofrecer respectivamente la narrativa, por una parte, y la focalización, mediante el estilo directo, por otra.

La lectura de nuestra *ékphrasis* es, pues, ambigua; el hecho de que Eneas actúe como mediador entre la voz del narrador omnisciente y el lector u oyente es la causa en numerosas ocasiones de la ambigüedad de la épica virgiliana⁸⁴.

Llegados a este punto hay que preguntarse a qué obedecen la acogida y los sentimientos favorables de Dido y los suyos hacia los enéadas. Los tirios siguen siendo el pueblo duro y belicoso que se nos anunciaba al comienzo del poema (*studiis ... asperrima belli* se nos dice de Cartago en el verso 14); prueba de ello son las palabras que Ilioneo dirige a Dido:

(23) *quod genus hoc hominum? quaeue hunc tam barbara morem
permittit patria? hospitio prohibemur harenae;
bella cient primaque uetant consistere terra Aen. I 539-41*

que obligan a Dido a disculparse:

(24) *res dura et regni nouitas me talia cogunt
moliri et late finis custode tueri Aen. I 563-64*⁸⁵.

83. Cf. a este respecto ROSATI (1979), pp. 539 ss.

84. Cf. SEGAL (1981), p.69.

85. Cf. sobre este episodio SIMPSON (1975), pp. 22-23.

Aunque Dido lo afirme (v. *supra* los textos 9, 10 y 11), la acogida y los sentimientos favorables de los tirios no se deben al conocimiento por parte de éstos y de su reina de los acontecimientos de Troya, sino a algo a lo que con frecuencia no se suele dar suficiente relieve: al envío de Mercurio por Júpiter a Cartago con el encargo de disponer a Dido y a los tirios a favor de los troyanos; el hecho de que la actuación de los cartagineses y de Dido no se muestre, en el momento de la acogida, motivada por la indicación divina, sino, como parece, por su propio impulso⁸⁶, hace que no siempre se conceda suficiente relieve al episodio en cuestión, probablemente debido a la brevedad del mismo:

(25) *Haec ait et Maia genitum demittit ab alto,
ut terrae utque nouae pateant Karthaginis arces
hospitio Teucris, ne fati nescia Dido
finibus arceret. uolat ille per aera magnum
remigio alarum ac Libyae citus adstitit oris.
et iam iussa facit ponuntque ferocia Poeni
corda uolente deo; in primis regina quietum
accipit in Teucros animum mentemque benignam Aen. I 297-304.*

Es cierto que no se explicitan ni la actuación ni las palabras del dios enviado, pero las consecuencias no son dudosas; también es evidente que en el momento en que se produce la actuación de Mercurio la decoración del templo, los *gaudia rerum* ya tenían que estar realizados.

Hay entre el episodio de Mercurio y las palabras de Dido a los troyanos (textos 9, 10 y 11) una clara contradicción, como tantas de Virgilio. Es probable que, como en otras ocasiones, se deba al distinto momento de la composición de unos y otros versos⁸⁷ y tal vez una última mano del poeta la habría eliminado; pero es lo que tenemos y con ello hemos de trabajar.

El envío de Mercurio a Cartago para aplacar a los cartagineses y especialmente a Dido en relación con Eneas y los suyos, no vaya a ser que la reina los rechace, tiene su origen en una intervención semejante de Zeus con Eetes por medio de Hermes en *Argonautica* de Apolonio, una de las grandes fuentes de la *Eneida*. El episodio argonautico se encuentra en III 584-88 cuando Eetes dice al pueblo de Cólquide que él «ni siquiera habría aceptado en su palacio como huésped, por necesitado que estuviese, a Frixo Eólida, el que había destacado sobre todos los huéspedes por su amabilidad y su respeto a los dioses, si Zeus mismo no le hubiera enviado un mensajero del cielo, a Hermes, para que lo aceptara como pariente»⁸⁸. También en *Eneida* son el envío y la intervención de Mercurio

86. Cf. a este respecto D'ANNA (1957), p. 34.

87. Cf. *ibid.*, GARBARINO (1992), p. 9, PARATORE (1984), p. 13 y ESTEFANÍA (2006), pp. 26, 29 y (2007), pp. 19-21.

88. Traducción de GARCÍA GUAL (1975), p. 152. Cf. MOORTON (1989), pp. 48-49.

los que explican y motivan la afabilidad y complacencia con que Dido acoge a Eneas y los suyos. Moorton⁸⁹ ha señalado las semejanzas existentes entre Eetes y Dido: ambos son soberanos de un pueblo fiero al que se aproxima un refugiado enemigo pero protegido por la divinidad. En los dos casos Zeus/Júpiter acaba con la predisposición hostil del soberano en cuestión mediante su hijo Hermes/Mercurio transformándolos en huéspedes generosos de los protegidos por los dioses. Esta acogida tendrá consecuencias desgraciadas tanto para Eetes como para Dido; el primero, como es sabido, perderá a sus hijos Medea y Absirto, la segunda verá dañada su autoridad por sus amores con Eneas y pondrá fin a su vida.

En mi opinión, y como conclusión, frente a la interpretación subjetiva y emocional con que el poeta ha querido dibujar a Eneas mediante el estilo directo, en la narrativa Virgilio nos está diciendo claramente que en la decoración del templo lo que hay es la ofrenda a Juno por parte de los tirios de la satisfacción por la aniquilación de la ciudad enemiga, no una compasión y reconocimiento causantes de la acogida favorable. Nos encontramos, pues, ante la necesidad de analizar cada una de las dos voces, la del estilo directo o focalización y la omnisciente para captar el verdadero sentido de nuestra *ékphrasis* y resolver la ambigüedad que plantea.

BIBLIOGRAFÍA

- R. G. AUSTIN (1971), *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus* (reimpr. 1984).
- A. BARCHIESI (1994), «Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell'Eneide», *A&A* 40, pp. 109-124.
- J. BAYET (1941), «L'omen du cheval a Carthage: Timée, Virgile et le monnayage punique», *REL* 19, pp. 166-190.
- A. BERNABÉ PAJARES (1979), *Fragmentos de épica griega arcaica*. Introducción, traducción y notas de ..., Madrid.
- A. CAMPS (1983), «Lettura del primo libro dell'Eneide, en *Lecturae Vergilianae a cura di Marcello Gigante, III, l'Eneide*, Napoli, pp. 15-30.
- TH. H. CARPENTER (2001), *Arte y mito en la antigua Grecia*, traducción de Álvaro Cifuentes Tenorio, Barcelona.
- V. J. CLEARY (1982), «To the Victor belong the *Spolia*: A Study in Vergilian Imaginery», *Vergilius* 28, pp. 15-29.
- P. V. COVA (1963), *L'omerismo alessandrino dell'Eneide*, Brescia.
- E. CRESPO GÜEMES (1991), *Homero, Iliada*, traducción, prólogo y notas de ... , Madrid, 1991 (cuarta reimpresión).
- G. D'ANNA (1957), *Il problema della composizione dell'Eneide*, Roma.
- N. W. DE WITT (1925), «The second *Aeneid* as a drama», *CJ* 20, pp. 479-485.
- D. ESTEFANÍA (1995), «Dido: Historia de un abandono», *CFC.Elat.* 8, pp. 89-110.
- (2006), La fundación del Eneas virgiliano en el Lacio: una nueva Troya, *RELat* 6, pp. 17-39.

89. *Ibid.*, p. 50.

- (2007), «El Deifobo virgiliano», *EClás.* 132, pp.7-26.
- L. E. EUBANKS (1982), «The Role of Achates: *comes fidus Achates*, *Vergilius* 28, pp. 59-61.
- L. FEDER (1954), «Vergil's Tragic Theme», *CJ* 49, pp. 197-209.
- B. FRANCHI (), «L'epos virgiliano e l'eziologia», *MD* 34, pp. 95-106.
- G. GARBARINO (1992), *L'Eneide nella tradizione epica greca et latina*, Torino.
- C. GARCÍA GUAL (1975), Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, edición preparada por —, Madrid.
- J. GLENN (1972), «The Fall of Mezentius», *Vergilius* 18, pp.10-13.
- R. HEINZE (1996), *La tecnica epica di Virgilio*, traducción de Mario Martina, edición italiana a cargo de Vittorio Cinti, Bologna.
- HOLZBERG N. (2008), *Virgilio*, traducción italiana de Valentina Garulli, ed. Camillo Neri, Bologna.
- N. HORSFALL (1991), *Virgilio : l'epopea in alambico*, Napoli
- (1995), «Aeneid, Book 1: Myth, history and the subject of the Aeneid», en N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden.
- W. F. J. KNIGHT.(1949), *Virgilio romano*, traducción de Orsola Nemi e Henry First, Milano.
- P. LEGLISE (1958), *Une oeuvre de pre-cinema L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris.
- G. LIEBERG (1966), «La dea Giunone nell'Eneide di Virgilio», *Atene e Roma* XI, pp. 145-165.
- ST. H. LONSDALE, «Simile and Ecphrasis in Homer and Virgil», *Vergilius* 9036 (1990), pp. 8-9.
- M. LOWRIER (1999), Review Article, «Telling Pictures: Ecphrasis in the *Aeneid*», *Vergilius* 45, pp. 115-116.
- D. H. MILLS (1983), «'Sacred space' in Vergils *Aeneid*», *Vergilius* 29, pp. 34-45.
- R. F. MOORTON (1990), «Dido and Aetes», *Vergilius* 35, pp. 48-54.
- K. P. NIELSON (1983), «The tropaion in the *Aeneid*», *Vergilius* 29, pp. 27-33.
- J. J. O'HARA (2007), *Inconsistency in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge.
- M. PACH WILHELM (1987), «Venus, Diana, Dido and Camilla in the Aeneid», *Vergilius* 33, pp. 43-48.
- E. PARATORE (1984), «Il problema dello stato redazionale dell'Eneide», *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio, a cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova, Roma, Napoli 19-24 settembre 1981*, Milano, pp. 5-28.
- CHR. PERKELL (1999), «*Aeneid* 1: An Epic Programme», en *Reading Vergil's Aeneid*, CHRIST. PERKELL (ed.), University of Oklahoma Press.
- A. PERUTELLI (1978), «L'inversione speculare: per una retórica dell' ekphrasis», *MD* 1, pp. 87-98.
- G. C. POLK (1996), «Vergil's Penelope». *Vergilius* 42, pp. 40 y ss.
- A. RÍO TORRES-MURCIANO (2006), «L'ekphrasis della nave Argo (Val. Fl. 1, 121-155): inversione speculare ed evidenti», *A&R*, 4, pp. 144-156.
- G. ROSATI (1979), «Punto di vista narrativo e antichi esegeti di Virgilio», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* IX, pp. 5439-562.
- A. RUIZ DE ELVIRA (1982), *Mitología Clásica*, Madrid (4ª reimpresión).
- H. C. RUTLEDGE (1987), «Pius Aeneas: A Study of Vergil's Portrait», *Vergilius* 33, pp. 14-20.
- M. SCAFFAI (2006), *La presenza di Omero nei commenti antichi a Virgilio*, Bologna.
- CH. SEGAL (1981), «Art and the Hero: Narrative Point of View in *Aeneid* I», *Arethusa* 141, pp. 67-83.

90. Cf. HORSFALL (1995), p. 106.

- V. SIMPSON (1975), «The Annalistic Tradition in Vergil's *Aeneid*», *Vergilius* 21, pp. 22-32.
- G. F. STROPPINI (1990), «Didon amante et reine», en *Enée & Didon, Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, ed. René Martin, Paris, pp. 23-31.
- R. D. WILLIAMS (1990), «The pictures on Dido's Temple (*Aeneid* I 450-9)», en S. J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil Aeneid*, Oxford University Press, pp. 37-45.

NISO Y EURÍALO: EL LENGUAJE DEL HOMOEROTISMO EN LA ÉPICA LATINA

LUIS MANUEL LÓPEZ ROMÁN
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: A través del análisis de la lengua empleada por Virgilio en los episodios que tienen como protagonistas a Niso y Euríalo tratamos de demostrar que la relación que une a esta pareja de guerreros va más allá de la simple amistad o camaradería militar y que puede ser calificada como de tipo amorosa y sexual. Los términos usados en la descripción de ambos personajes apuntan a una clara identificación con una pareja de amantes según el modelo de la pederastia griega. ¿Estamos ante una realidad social propia de la época de Virgilio o ante un simple juego literario que sigue modelos helénicos?

Palabras clave: Virgilio; homosexualidad, Niso; Euríalo.

Summary: Through the study of the language used by Virgil in the episodes of the *Aeneid* whose main characters are Nisus and Euryalus, we try to prove that the relationship between them goes further than friendship or military camaraderie. The terms used for describing them point clearly to a couple of lovers according to the model of greek pederasty. ¿Could this kind of relationship be real at Virgil's times or it is just a literary recreation of an hellenic model?

Key words: Virgil; homosexuality, Nisus; Euryalus.

1. LOS ESTUDIOS SOBRE LA HOMOSEXUALIDAD A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Como ha señalado José Antonio Nieto¹, sólo desde los años ochenta del siglo XX comienza a surgir un interés por la sexualidad humana desde el campo de la Antropología, debido en gran medida a la aparición y el desarrollo de la pandemia del SIDA y su impacto en la sociedad y el mundo científico. Durante las décadas anteriores, los estudios relacionados con la sexualidad tuvieron lugar siempre en el seno de las ciencias psicológicas, médicas y biológicas. Esto supuso la negación de las particularidades de la sexualidad humana frente a la animal. En efecto, nuestra sexualidad se construye y manifiesta por medio de símbolos, códigos culturales, lenguajes y discursos sociales. Al pasar esto por alto, la sexualidad se entendía como un conjunto de impulsos fisiológicos y no como una construcción cultural de las diversas sociedades humanas. Por tanto, sólo al liberarse de la servidumbre de las ciencias médicas, los antropólogos han podido comenzar a realizar aportes de enorme interés para el conocimiento de las variadas manifestaciones de la sexualidad humana. El paso del determinismo biológico a la relatividad cultural dio paso a la aceptación de determinadas prácticas sexuales antes consideradas por la medicina como aberrantes o desviadas.

Estos supuestos teóricos tuvieron una consecuencia práctica: si la sexualidad dependía de la medicina, los antropólogos se veían forzados a hacer un trabajo de campo «asexuado» y a no abordar los temas relacionados con la sexualidad en sus estudios y monografías etnográficas. Mientras otros aspectos de las culturas estudiadas por los antropólogos eran perfectamente observadas y analizadas, la sexualidad caía, salvo contadas excepciones, en el olvido más absoluto. A esta situación no resultaron ajenos el protestantismo y el catolicismo dominante de los estudiosos, tradicionalmente remisos a hablar de la sexualidad humana.

Los estudios gays y lésbicos que empezaron a publicarse en los años sesenta colaboraron en gran medida a este paso del determinismo médico al modelo de construcción social y cultural². Aportaciones teóricas como las de Greenberg³ y estudios etnográficos como los de Herdt⁴ en Nueva Guinea y Whitehead⁵ entre los indios norteamericanos, por citar únicamente ejemplos muy relevantes, han aportado no sólo una gran cantidad de datos nuevos acerca de los comportamientos homosexuales, sino también nuevas perspectivas desde las cuales poder abordarlos y analizarlos.

1. J.A. NIETO, «Reflexiones en torno al resurgir de la antropología de la sexualidad», J.A.Nieto (ed.); *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, Madrid 2003, pp. 15-48.

2. K. WESTON, «Lesbian/Gay Studies in the House of Anthropology», *Annual Review of Anthropology* 22 (1993), pp. 339-367.

3. D.F. GREENBERG, *The Construction of Homosexuality*, Chicago 1988.

4. G. HERDT, *Ritualized Homosexuality in Melanesia*, Berkeley 1993.

5. H. WHITEHEAD, «The bow and the burden strap: a new look at institutionalized homosexuality in Native North America», S. Ortner, H. Whitehead (eds.); *Sexual Meanings*, Cambridge 1981, pp. 80-115.

Frente a este tardío interés de la Antropología por las cuestiones sexuales, la Historia Antigua y los estudios literarios presentan una tradición más larga en cuanto a trabajos dedicados a esta materia. El hecho de que el objeto de estudio de estas disciplinas se sitúe cronológicamente alejado del presente ha permitido a los investigadores abordar la cuestión de la sexualidad en el Mundo Antigo sin temor a verse identificados personalmente con sus hipótesis y conclusiones. Las sociedades antiguas, anteriores al Cristianismo, parecen haber disfrutado de una indulgencia especial hacia sus formas de sexualidad gracias a la inocencia que les otorgaba el desconocimiento de la moral cristiana que dominará el mundo occidental desde el Bajo Imperio romano.

Pese a la mayor abundancia de estudios históricos y literarios con los que contamos acerca de la sexualidad en el Mundo Antigo, resulta evidente que estos temas no se han librado de una visión estigmatizada en la que la dualidad sexual y genérica hombre-mujer y los comportamientos heterosexuales constituían la única situación de normalidad frente a la presencia de otro tipo de actos considerados desviados.

Es por esto por lo que tanto la Historia como los estudios literarios necesitan a día de hoy una revisión que contemple las nuevas perspectivas tomadas en las últimas décadas por los antropólogos. Los textos clásicos deben ser revisados de nuevo a la luz de los modelos de la construcción social y cultural de la sexualidad, pues sin duda nos ofrecerán toda una serie de nuevos matices que nos permitirán conclusiones más acertadas y próximas a la realidad del Mundo Antiguo.

2. LA HOMOSEXUALIDAD EN LA ROMA DE VIRGILIO

Pese a que en ocasiones se haya querido afirmar, no puede hablarse de una identidad homosexual en la Roma antigua⁶. Existen comportamientos de tipo homosexual, tanto entre hombres como entre mujeres, pero, como señala Greenberg, éstos por sí solos no suponen la existencia de una categoría particular de personas. Es significativo que en latín no existan términos que respondan a nuestras categorías de homosexual, bisexual o heterosexual. Para un latino dichas categorías no tenían sentido, eran totalmente ajenas a su manera de entender y clasificar el mundo. Tratar de enmarcar los comportamientos sexuales de la Roma clásica en este esquema propio del Occidente contemporáneo sólo puede conducir a errores y falsas interpretaciones.

La identidad sexual romana está articulada en torno a una concepción binaria general y susceptible de ser matizada en algunos casos: por un lado, los hombres libres, penetradores, y por el otro, el resto de la sociedad, los penetrados, in-

6. C.A. WILLIAMS, *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, Nueva York 1999.

cluyendo en esta categoría mujeres, muchachos y esclavos. Cuando esta estructura jerárquica se rompe, cuando, por ejemplo, un hombre adulto asume el rol pasivo en la relación sexual, aparece la reprobación social e incluso la sanción legal.

Esta estructura binaria general debe matizarse con la diferenciación entre individuos de condición libre frente a los de condición servil. Los hombres, mujeres y niños libres estaban protegidos, por la costumbre y la ley, de ser víctimas de los deseos sexuales de otros individuos. Cualquier atentado contra la *pudicitia* de una persona de esta categoría caía dentro del delito de *stuprum*, definido como la violación de la integridad sexual de un hombre o una mujer nacidos libres. Evidentemente, los casos de *stuprum* podían darse tanto en relaciones homosexuales como heterosexuales. La sexualidad del romano libre quedaba por tanto limitada a que ejerciera siempre el papel del penetrador y a que el objeto de sus deseos no fuese ilegítimo, es decir, un individuo libre o una mujer que no fuera su propia esposa o una esclava. La mujer romana libre, en principio, debía limitar su sexualidad al ámbito de su propio hogar y a la figura del esposo.

Según estas pautas de comportamiento sexual, es evidente que la práctica de la pederastia, tal y como era entendida en el mundo griego, resultaba impensable para un romano. No sólo no era una práctica deseable ligada a un modelo educativo, sino que los niños y adolescentes nacidos libres estuvieron protegidos en todo momento, primero por la costumbre y más tarde por una legislación específica, de ser objeto de los deseos sexuales de otros hombres.

En efecto, aunque parece ser que la pena por este tipo de ofensas caía en un principio en el ámbito privado, la *lex Scantinia*, documentada por primera vez en nuestras fuentes por Cicerón⁷, apunta a algún tipo de regulación penal para aquellos que cometieran delitos de *stuprum*. Aunque en ocasiones se ha querido interpretar esta ley como un intento de represión de la homosexualidad masculina⁸, tal hipótesis no puede sostenerse ante una lectura seria de las fuentes. Una prohibición de este tipo no tendría sentido alguno en una sociedad como la romana. Todo apunta a que la *lex Scantinia* penalizaba los actos de *stuprum* con independencia de que estos se cometieran con un hombre o con una mujer. No está claro sin embargo si sancionaba tanto a la parte pasiva como a la activa o únicamente a la activa o si había supuestos específicos para casos determinados. Tampoco conocemos las penas previstas en la ley. El análisis de las fuentes, demasiado parcas en datos, ambiguas y alejadas entre sí en el tiempo, no permite precisar con más detalle las características de la ley.

7. Cic. *Fam.* 8.12,14

8. L. WILKINSON, *Classical Attitudes to Modern Issues*, Londres 1978.

3. LA HOMOSEXUALIDAD EN LA POESÍA VIRGILIANA: EL CASO DE NISO Y EURÍALO

No cabe duda de que la *Eneida* de Virgilio supuso una de las piedras angulares ideológicas sobre las cuales Augusto edificó su nuevo modelo de Estado. El poeta de Mantua encarna junto a Horacio el modelo de escritor latino al servicio de la consolidación del Principado. En un principio, por tanto, no deberíamos esperar en la poesía virgiliana elementos que chocaran con los intentos de renovación moral y la legislación a este respecto llevados a cabo por Augusto desde su consolidación en el poder.

Sin embargo, un mayor acercamiento a determinados aspectos de la sexualidad en la poética virgiliana demuestra que en ocasiones la tradición literaria griega tuvo más peso en el proceso creativo del escritor que los deseos de sus patrocinadores. De este modo, en los poemas de Virgilio nos encontramos con la descripción de relaciones sexuales que, de haber tenido lugar en la realidad de la Roma de Augusto, habrían sido reprobadas no sólo por las costumbres sino también por la legislación. Este es el caso de algunas relaciones de tipo homosexual que podemos hallar tanto en la *Eneida* (Cidón, entre los guerreros itálicos, descrito como amante del joven Clitio⁹; Niso y Euríalo) como en las *Bucolicas* (Alexis y Coridón¹⁰).

En el caso de la *Eneida*, la aparición de dos jóvenes guerreros presentados por el poeta como una pareja de amantes no resultaba en absoluto ajena a la tradición de la épica. Si bien es cierto que en Homero no encontramos dato alguno que nos lleve a afirmar de manera categórica que la relación existente entre Aquiles y Patroclo era de tipo sexual, numerosas fuentes posteriores, tanto literarias como iconográficas, nos demuestran que la lectura y la interpretación que se hacían de estos personajes de la *Iliada*, ya desde época arcaica, apuntaban de una manera clara a una relación homosexual entre ambos. La propia historia de Grecia aportaba no pocos ejemplos de la existencia de estos guerreros amantes en algunas ciudades, como es el caso de Esparta y Tebas.

Virgilio, por tanto, no tuvo más que seguir la tradición de la épica griega para introducir este tipo de relaciones homosexuales entre combatientes de uno y otro bando, siguiendo muy a menudo los patrones iconográficos ideales de la pederastia helénica. Surgen así ejemplos de relaciones como el ya citado de Cidón y Clitio, descrita explícitamente como de tipo homosexual, y otras que han generado más dudas y polémica entre los estudiosos, como la existente entre Eneas y Palante, el joven guerrero hijo de Evandro¹¹.

El caso de Niso y Euríalo resulta el más interesante dentro de todas estas posibles parejas de guerreros amantes, tanto por la cantidad de versos que Virgilio

9. Vir. *Aen.* 10.324-327

10. Vir. *Buc.* 2

11. M.C.J. PUTNAM, «Possessiveness, Sexuality and Heroism in the *Aeneid*», *Vergilius* 31 (1985), pp. 1-21.

dedica a describir su relación como por el enorme valor sugestivo que tienen dentro del conjunto de la obra los episodios en los que ambos jóvenes participan. Esta pareja de troyanos se nos presenta por primera vez en el libro V como competidores en los juegos fúnebres en honor de Anquises. Pero es en el libro IX donde Virgilio nos ofrece más datos acerca de ambos, en la narración de la que es su gran hazaña y su posterior muerte heroica. El hecho de que la mayor parte de los datos se nos presente en el libro IX ha llevado a muchos estudiosos a pensar que el episodio de los juegos del libro V fuera compuesto en un momento posterior, de manera que Virgilio, descuidadamente, realiza la presentación de los personajes en un momento en el que el lector ya los conoce.

Aunque la lengua de Virgilio resulta ambigua respecto a la relación que unía a ambos personajes, son muchos los detalles que pueden ponerse de relieve para afirmar que entre ambos guerreros no mediaba únicamente una relación de amistad o camaradería, sino que Virgilio los ideó y describió siguiendo los patrones iconográficos de la pederastia griega. Estos elementos, que en demasiadas ocasiones han querido ser minimizados o pasados por alto, no hubieran pasado desapercibidos en modo alguno al lector romano de época augustea y posterior, acostumbrado, tanto por la literatura como por las representaciones plásticas, a reconocer determinados elementos descriptivos como propios de una relación homosexual de tipo pederástico sin necesidad de que el poeta fuese explícito en los detalles.

Niso es definido como un guerrero joven, aunque mayor que Euríalo. Lo que Virgilio pone de relieve en todo momento son sus capacidades físicas como guerrero: valiente, veloz, hábil con la lanza y con las flechas. Es siempre el que toma la iniciativa en las empresas a acometer, el primero en hablar, el que se dirige a los caudillos troyanos. Acude en ayuda de su compañero tanto en la carrera como en la batalla, donde llega a morir por él.

Euríalo, a su vez, es caracterizado de igual manera por su juventud y su belleza, llegándose a afirmar que es el más hermoso de todos los guerreros troyanos que habían partido con Eneas. Virgilio pone especial relieve en detalles que resaltan su belleza pero que extrañan en la descripción de un guerrero y que serían más propios de la lengua de la elegía (pecho blanco, hermosos miembros). Un detalle muy significativo es su descripción como joven al que aún no le ha salido la barba. Se le define en repetidas ocasiones como *puer*, un término que nunca se usa para caracterizar a su compañero. Aunque su valor se demuestra en la batalla, actúa siempre tras la iniciativa de Niso, y siempre depende de él para triunfar, hasta el punto de que, cuando su compañero llega tarde al escenario del combate, muere a manos de un guerrero itálico.

Como hemos señalado, la lengua de Virgilio resulta enormemente ambigua al definir la relación que une a ambos guerreros. Aunque utiliza el término *amor*, este sentimiento es definido como *pius*¹², lo que ha llevado a muchos comenta-

12. Vir. *Aen.* 5.296

ristas a afirmar que una relación calificada de esta manera no podía contener en ningún caso componentes de tipo sexual. Considero tal hipótesis demasiado arriesgada, pues trata de reducir la discusión sobre el tema a una única palabra y pasa por alto muchos otros elementos que apuntan en sentido totalmente contrario. Faltaría además argumentar en las fuentes que el adjetivo *pius* aplicado a las relaciones de *amor*, con la gran variedad de acepciones que este término latino recoge, excluyese de una manera determinante las relaciones de tipo sexual y las redujera a la devoción o la amistad.

Más significativo me parece otro verso¹³ en el que el poeta habla de una manera clara y explícita de que ambos jóvenes compartían una única pasión, afirmando después que acudían siempre juntos a la batalla. Una vez más encontramos el término *amor* aplicado a la relación de Niso y Euríalo. Resulta dudoso que la pasión que ambos compartían fuese la devoción por las armas, mientras que la imagen de los dos jóvenes combatiendo juntos en el contexto de la épica nos llevaría una vez más al mundo de los guerreros amantes propio de la tradición griega.

Aunque Virgilio no defina explícitamente esta relación como de tipo homosexual, la caracterización de los personajes que hemos analizado sin ninguna duda despertaría en los lectores romanos la sensación de encontrarse ante una pareja formada por un *erastés* y un *erómenos* propios del mundo griego. Los modelos de la pederastia helénica estaban muy asumidos en la Roma de Augusto, tanto por la literatura como por las representaciones iconográficas. El *erastés*, presentado siempre como un hombre más maduro que su amante, experimentado y adornado con las virtudes del ciudadano, la parte activa de la relación. Son los elementos que hemos señalado al analizar la descripción que de Niso hace Virgilio. El *erómenos*, por otro lado, es más joven, con la belleza como uno de sus principales atributos, aún sin barba, la parte pasiva de la relación. La descripción de Euríalo no puede ser más significativa: pecho blanco, hermosos miembros y rostro aún sin vello. Es la descripción prototípica del *erómenos* de la literatura y la iconografía griega¹⁴.

Dado que estamos ante un poema épico, no podemos esperar que Virgilio emplee los términos habitualmente utilizados en otros géneros, como la sátira, el epigrama o la novela, para definir las relaciones homosexuales: *cinaedus*, *pathicus*, *mollitia*, *fellator*, *irrumator*... Estos términos tampoco aparecen en el resto de relaciones homosexuales unánimemente reconocidas en la obra de Virgilio, como es el caso de Alexis y Coridón o Cidón y Clitio. Si el poeta mantiene la ambigüedad es porque el género le obliga a ello.

Resulta, por otro lado, muy significativo el uso constante del término *puer* para referirse a Euríalo, tanto en boca del poeta, como de Niso o del propio Iulo. Este término es el usado de forma mayoritaria en otros géneros de la literatura

13. Vir. *Aen.*9.182

14. K.J.DOVER, *Greek Homosexuality*, Londres 1978.

latina cuando, siempre en el marco de relaciones homosexuales, el poeta se refiere bien a su amado, bien a algún personaje que asume la parte pasiva de las mismas. Tal es el caso, en el contexto de la elegía y el epigrama, de los poemas de Catulo¹⁵ y de Tibulo¹⁶, donde la relación homosexual es mucho más explícita. Sin embargo, también estos poemas han sido en ocasiones leídos como simples juegos literarios en el que un autor indudablemente heterosexual imita modelos de la poesía helénica. Naturalmente, no podemos compartir estas hipótesis. De igual manera y dentro del marco de la novela, el *Satiricón* de Petronio muestra de una manera constante el uso de este término *puer* para referirse a Giton, el joven amante de Encolpio. A la luz de estos ejemplos, considero que la caracterización de Euríalo como *puer* por parte de Virgilio ni es gratuita ni hace referencia únicamente a la edad del muchacho, sino que estaría reforzando su condición de *erómenos* dentro de la relación.

Queda fuera de todo duda, por tanto, que el lector de la *Eneida* contemporáneo de Virgilio vería en Niso y Euríalo una pareja de amantes según el modelo griego, pues tanto la lengua como la caracterización de los personajes por parte del poeta buscaban tal identificación.

No deja de resultar sorprendente, como señalábamos más arriba, el hecho de que Virgilio introduzca en el gran poema de construcción nacional encargado por el *Princeps* un tipo de relación que, de haber tenido lugar en su propia época, habría quedado sujeta a la reprobación y la persecución legal. Dado que los troyanos de Eneas se nos presentan en la *Eneida* como los antecesores de las *gentes* de época republicana (así Sergesto, antecesor de la *gens* Sergia), Niso y Euríalo serían el trasunto de dos jóvenes ciudadanos romanos libres y de pleno derecho. Por lo tanto, uno y otro habrían sido susceptibles de enjuiciamiento por parte de la legislación republicana. Niso, al menos, habría podido ser condenado en virtud de la *lex Scantinia* por atacar la *pudicitia* de un joven romano libre. Euríalo, por su parte, de demostrarse que había adoptado el papel pasivo en una relación homosexual, habría quedado inhabilitado para ejercer cualquier magistratura pública, según nos informa la *lex Iulia municipalis* del 45 a.C.

De haber existido en la época de composición de la *Eneida*, Niso y Euríalo habrían tenido que esconder o, al menos llevar con discreción, su relación amorosa.

4. CONCLUSIÓN

Es llamativo el hecho de que Virgilio escoja para protagonizar uno de los episodios más gloriosos de la guerra contra los rútuos y latinos una pareja de héroes que habrían podido ser acusados y condenados de *stuprum*. Aunque en la

15. Cat. 15; Cat. 21.

16. Tib. 1,9.

tradición griega estos dos héroes habrían casado a la perfección (piénsese en la estatua de los tiranicidas Harmodio y Aristogitón, pareja de amantes, en Atenas) no ocurre del mismo modo en la tradición romana.

Estamos por tanto ante un juego literario en el que Virgilio se deja llevar más por el ambiente griego, tanto de la época que describe como del género en el que lo hace, que por la realidad de la Roma en la que vivió. De este mismo modo debieron entenderlo también sus lectores, acostumbrados a las formas de la homosexualidad griega, aunque éstas chocaran con sus propias creencias morales. Niso y Euríalo son dos guerreros y amantes cuya existencia únicamente puede entenderse en el marco literario de la épica.

FUENTES DE LA *HISTORIA NATURAL*:
PRESENCIA DE VIRGILIO EN LA OBRA DE PLINIO EL VIEJO

FRANCISCO JAVIER BRAN GARCÍA
Universidad Complutense

Resumen: Entre sus muchas fuentes manejadas, Plinio el Viejo empleó textos de Virgilio para extraer informaciones de utilidad para su *Historia Natural*. En la mayoría de los casos (por razones evidentes de contenido) recurre a las *Geórgicas*, especialmente con el fin de tomar datos sobre procedimientos agrarios, propiedades y denominaciones de plantas, cereales y animales. Su visión crítica se conjuga con la admiración y el respeto por Virgilio.

Palabras clave: Plinio el Viejo; *Naturalis Historia*; fuentes; Virgilio.

Abstract: Among the many sources used by Pliny the Elder, this author employed Virgil's texts to extract information that seemed useful for his *Natural History*. In most cases Pliny has recourse to the *Georgics* (clearly due to its content), especially in order to take out information concerning agrarian methods, properties and denominations of plants, cereals and animals. His critical views are combined with his admiration and respect towards Virgil.

Key words: Pliny the Elder; *Naturalis Historia*; sources; Virgil.

Si por algo adquirió un interés renovado la *Historia Natural* de Plinio el Viejo después de que comenzara a decaer su valoración como autoridad científica fue, sin lugar a dudas, por lo que él denominaba *thesauri* y que ha de entenderse como «fuentes»¹ en el sentido filológico, es decir, todo aquel caudal informativo de procedencia diversa que alberga en su obra y se esconde en ella como «tesoros» que, quien así lo desee, puede descubrir y aprovecharse de ellos.

Como bien sabemos, la *Historia Natural* constituye un esfuerzo singular en su época —el siglo I de nuestra era— por tres aspectos fundamentales: el primero de ellos, su carácter de primera enciclopedia de la latinidad² (al recoger conocimientos de los campos del saber más variados, lo que incluye, por ejemplo, botánica, zoología, cosmogonía, astronomía, medicina, arte, mineralogía o filosofía); en segundo lugar, su extensión (en treinta y siete volúmenes, que nos han llegado hasta hoy en su totalidad³); por último, es una obra única por la gran cantidad de autores de la que se sirve. Además, en un acto de inusitada humildad y de gran honradez, Plinio indica, tras los índices previos de cada libro, aquellos *auctores* de los que extrae sus informaciones. Dichos *auctores* incluyen desde aquellos bien conocidos hasta otros de cuya obra no contamos más que con la misma referencia de Plinio.

Tal y como se ha apuntado, llegó un momento en que su carácter de autoridad médica empezó a flaquear, especialmente frente a autores como Dioscórides⁴. Aproximadamente por aquel tiempo —estamos hablando del s. XVII— fue cuando empezaron a surgir los trabajos filológicos sobre su texto, con comentarios⁵, las primeras ediciones impresas y traducciones⁶. Posteriormente se resaltaría su

1. Procede de la metáfora de los libros como «almacenes», que albergan en su interior los más diversos contenidos, los cuales podemos extraer mediante su lectura.

2. Dentro de la literatura técnica latina en prosa, con sus formas de manual y enciclopedia, la de Plinio el Viejo constituye una primera empresa de enorme calado en esta última. V. C. CODOÑER (ED.), *Historia de la literatura latina*, Madrid 1997, p. 795.

3. Es la *Historia Natural* (en adelante abreviada en las notas como *NH*), por otra parte, la única obra conservada del autor. Nauert cita hasta seis obras más de Plinio, todas ellas hoy perdidas, conocidas a partir de una carta que dirige Plinio el Joven a Babio Macro. Éstas serían: *De iaculatione equestri*, *De vita Pomponii Secundi*, *Bella Germaniae*, *Studiosi*, *Dubius sermo* y *A finde Aufidii Bassi*. V. CH. G. JR. NAUERT, *Caius Plinius Secundus (NH)*, en F. EDWARD CRANZ Y P. O. KRISTELLER (EDD. LITT.), *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries: annotated lists and guides*, Washington 1980, vol. 4, p. 300.

4. El debate relativo a la calidad científica de la *NH* se ha prolongado hasta nuestros días. Para una visión global del mismo v. introducción general, pp. 156-171, en *Historia Natural* de Plinio el Viejo, libros I-II (intr. general: G. SERBAT, trad. y notas: A. FONTÁN, A. M. MOURE CASAS Y OTROS), Madrid 1995.

5. Los comentarios al texto constituyen un nuevo género de escritos que aparece a partir del s. XV, y se presentan en forma de carta al inicio de la edición o en forma separada. Habría de varios tipos, desde los de carácter escolar hasta los que señalaban puntos discutibles del texto aportando nuevos manuscritos —éstos serían los más apreciados— (A. M. MOURE CASAS, «Plinio en España: panorama general», *RELat* 8 [2008], p. 181).

6. La *editio princeps* data de 1469, en Venecia, tras la cual se recoge un ritmo de una edición o reedición cada dos años hasta el final del siglo XV, pues tenemos quince incunables debidas a seis editores en ese período (MOURE, *op. cit.*, p. 181).

valor como transmisor de datos de otros autores, tanto latinos como los que él denominaba «extranjeros» (griegos en su mayoría)⁷.

En vista de los temas variados que toca en su obra, no es de extrañar que Plinio haya extraído informaciones de historiógrafos, geógrafos, filósofos, oradores y, evidentemente, de personalidades en el género de la literatura técnica en prosa, como pueden ser Varrón o Catón el Censor, para citar a dos de los más consultados por el autor de la *Historia Natural*. El empleo de obras poéticas, por su parte, es mucho menor. Sin embargo, el afán por hacer acopio de toda la información disponible llevó a Plinio el Viejo a tomar también en consideración los textos pertenecientes a este último tipo, de los que se muestra asimismo gran conocedor.

Esto, por otro lado, se ve favorecido por el carácter amplio de la poética latina como tal, que incluye entre su producción los textos de tragediógrafos y algunas obras que contaríamos entre la literatura didáctica, como por ejemplo la *Astro-nomía poética* de Higinio⁸ o las bien conocidas *Geórgicas* de Virgilio.

Obedeciendo en un primer momento a la información contenida en sus índices de autores, obtenemos que Plinio recurrió al menos en cuatro de sus libros a Ovidio; en otros cuatro, a Séneca; en un par de ocasiones, a Plauto y Terencio; aisladamente, a Horacio. Sobre todos ellos descuella, con gran diferencia, Virgilio, cuyos datos reconoce emplear en diez de sus treinta y siete libros⁹. Este empleo, el tipo de información extraída y, en lo posible, un esbozo de la consideración de Plinio sobre Virgilio será objeto de un breve análisis a continuación.

En primer lugar, y ya que se van a buscar citas de Virgilio (cuya producción aquí huelga recordar), hemos de enfrentarnos al problema inicial que supone la exhaustividad real de la documentación recopilada por Plinio: aunque en su prefacio nos habla de que ha extraído datos de «cien autores»¹⁰, esto es más bien una cifra de valor simbólico y, en realidad, obtenemos una cantidad mayor si contamos los citados en los índices¹¹ y, lo que es más, si recurrimos directamente al texto, tendremos más de quinientos¹². Sobre las citas de los autores se ha teorizado mucho y podemos concluir –para no extendernos demasiado en este punto–

7. En el texto original de Plinio se introduce a los latinos con «*ex auctoribus*», y a los demás con «*externis*».

8. Aunque no está esclarecido por completo, se suele atribuir a Higinio dicha obra de carácter astronómico-mitológico. A C. Julio Higinio (ca. 64 a. C. – 17 d. C.), español liberto de Augusto y bibliotecario de la Palatina, se le atribuyen asimismo unas *Fabulae*, y escribió también sobre los «hombres ilustres», «las ciudades de Italia» y «las familias troyanas» (v. J. BAYET, *Literatura latina*, Barcelona-Caracas-México 1982, p. 280 n.).

9. A saber: II, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII y XIX.

10. *NH*, prefacio, 17: «*viginti milia rerum (...) ex exquisitis auctoribus centum inclusimus*» (texto tomado de: *Naturalis Historia*, C. Plinius Secundus, vol. I (edd. L. IAN Y C. MAYHOFF), Stuttgart 1967).

11. Se contabilizan 146 autores latinos y 327 extranjeros, como se recoge en CODOÑER, *op. cit.*, p. 807.

12. Así se nos informa en la introducción para Gredos (*op. cit.*, p. 62), indicando que ya lo había hecho notar W. KROLL en la *Realencyclopädie* XXX I, col. 4-25.

que, al parecer, no hay un encadenamiento claro de doctrinas en los índices¹³ y no sólo hay autores citados en el texto que están ausentes en los índices, sino que además hay numerosas ocasiones en que Plinio no advierte explícitamente de quién extrae la información¹⁴.

Así, en el caso que nos ocupa, el nombre de Virgilio aparece –como se ha comentado– en diez índices, cuando en realidad lo cita (dentro del texto) en doce de los libros (aparte de en el prefacio)¹⁵; por otro lado, en el interior de uno de esos diez libros en cuyo índice aparece (en concreto en el libro IX) no se da después abiertamente una referencia, sino que hay que aventurar para qué pasaje determinado lo empleó. Ya ha habido estudiosos (como Paola Venini en el capítulo correspondiente de la *Enciclopedia virgiliana*¹⁶ o Richard Bruère en su artículo «Pliny the Elder and Virgil»¹⁷) que han apuntado este tipo de alusiones veladas al autor, aduciendo los textos concretos en los que se había podido basar. Si bien en ocasiones las semejanzas textuales son notables y suficientes para afirmar que Plinio bebió de Virgilio y dónde, en otras permanece esta duda por despejar.

En efecto, la *Historia Natural* puede no transmitir las palabras exactas de Virgilio, sino tomar únicamente algunos elementos léxicos y acoplarlos a su propia sintaxis y desarrollo expositivo o expresar el contenido del pensamiento virgiliano con su propio vocabulario. Por ejemplo, cuando se trata acerca del rastrillaje de tierras (en el libro décimooctavo), Plinio afirma que «*Vergilius alteruis cessare arva suadet*»¹⁸ (NH 18, 50, 187). Las palabras exactas de Virgilio a las que remite esta sentencia las encontramos en el libro I de las *Geórgicas* y rezan como sigue: «*Alternis idem tonsas cessare novales*» (1, 6). Este hecho, claro está, en algunas ocasiones conduce a referencias dudosas que, por el momento, no han pasado de conjeturas. Así, cuando la *Historia Natural* nos transmite que Virgilio ya en su día confesó «*quam sit difficile verborum honorem tam parvis perhibere*» (19, 19, 59), la propuesta –por el momento– más plausible es la de que se aluda a la frase «*In tenui labor, at tenuis non gloria*» (*Geórgicas*, 4, 6)¹⁹, aunque es cuando menos arriesgado afirmarlo con rotundidad²⁰.

13. En la introducción mencionada (p. 64), Serbat expande esta información a partir de un análisis interno de las citas, lo que llevó a comprobar que Plinio puede poner al mismo nivel a un autor de gran calibre y a sus epígonos, sin hacer distinción entre ellos.

14. En un principio se hacían búsquedas en base a la llamada «ley de Brunn» (según la que Plinio va recurriendo a los autores en el mismo orden en que los había citado en los índices); sin embargo, con el tiempo se ha ido apostando por una suavización de dicha ley, ya que hay ciertos casos en que no se cumple (v. introd. de Gredos, *op. cit.*, p. 62).

15. A los diez libros antes enumerados se añaden el I. XVI y el I. XXII.

16. *Enciclopedia virgiliana*, vol. 4, Roma 1984-1990, pp. 144-145.

17. R. T. BRUÈRE, «Pliny the Elder and Virgil», *Classical Philology* 51, 4 (1956), pp. 228-246.

18. Los segmentos de texto original latino se toman de acuerdo con la edición: *Naturalis Historia*, C. Plinius Secundus, vol. 1 (edd. L. IAN Y C. MAYHOFF), 1967 Stuttgart.

19. Venini, *op. cit.*, p. 144.

20. Se trata de una sugerencia en *Pliny. Natural History*, vol. 1 (ed. J. Henderson), Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra 1938, p. 458. Se advierte, asimismo, que no es más que una «posible alusión», ya que en el texto de Virgilio se hace referencia a las abejas.

Tomaremos en consideración los casos reconocidos como «libres de toda duda», es decir, aquellos explícitos (nominales) o los que hayan señalado previamente estudiosos con gran seguridad (para lo que nos basaremos sobre todo en Venini y Bruère²¹). A partir de ahí extraemos una primera conclusión que era ya de esperar: si sobresalen en número las citas de Virgilio sobre las del resto de poetas de la latinidad, esto se debe a la cantidad de datos extraídos de las *Geórgicas*. No en vano, la materia de siete de los libros de la *Historia Natural* es la botánica (entendido esto como reino vegetal en sentido amplio, incluyendo informaciones sobre plantas, árboles, cultivos, etcétera), y las *Geórgicas* –como sabemos, auténtica poesía didáctica– constituyen un gran almacén de datos de esta índole. En resumidas cuentas, nos encontramos con que la *Eneida* es recordada en una única ocasión (libro VII de la *Historia Natural*²², de manera indirecta), las *Bucólicas* en dos²³ (igualmente de manera indirecta), y el resto –de las que se han contabilizado, al menos, treinta y dos– se trata de las *Geórgicas*. El contenido de estas citas, si excluimos la del prefacio –que resulta en realidad una estimación personal de la *virtus vergiliana*, entendida como el valor latino de la *aemulatio* sobre el plagio²⁴–, es relativo sólo en dos ocasiones al reino animal, en dieciséis a árboles y plantas (prestando especial atención a la vid y los tipos de vino) y el resto al cultivo cerealístico.

La manera en que Plinio compendia datos puede parecer en ocasiones meramente «acumulativa», es decir, que aporta simplemente una serie de afirmaciones diversas en cuanto a contenido y procedencia sin tomar partido por la veracidad de unas u otras, sino contraponiéndolas o interrelacionándolas de forma sumativa. Esto, sin embargo, no elimina por completo su juicio personal, y muchas veces se compromete con una u otra autoridad, mas resultan innumerables los casos en los que hace gala de una gran «asepsia»: puede, así, poner en contraste opiniones de dos o más autores sin discutir cuál de ellos estaría en lo cierto. En el caso del poeta que nos ocupa, generalmente remite a él como primera opción, es decir, que lo cita en primer lugar para después –si se da el caso– aportar datos de otros. Así, en el libro VIII (65, 162) afirma Plinio que, acerca de los caballos, el aspecto idóneo que han de presentar se ajusta a la descripción virgiliana, que trazó el poeta *pulcherrime*, esto es, «con gran belleza»²⁵. Plinio, en este caso, se

21. *Opp. citt.*

22. *NH* 7, 30, 114. Lo señala Venini, *op. cit.*, p. 144: «L’*Eneide* è ricordata, ma con un generico *carmina*, a proposito dell’intervento di Augusto che ne impedì la distruzione contro le disposizioni testamentarie dell’autore».

23. También señaladas por Venini, *op. cit.*, p. 144: *NH* 28, 4, 9 y 35, 23, 40.

24. *NH*, prefacio, 22: «*Scito enim conferentem auctores me deprehendisse a iuratissimis et proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos, non illa Vergiliana virtute, ut certarent, non Tulliana simplicitate*». Lo comentan Venini, *op. cit.*, p. 144, y Bruère, *op. cit.*, p. 228.

25. «*Forma equorum qualis maxime elegi oporteat pulcherrime quidem Vergilio vate absoluta est, sed et nos diximus in libro de iaculatione equestri condito, et fere inter omnes constare video*». Según la edición de The Loeb Classical Library (ed. J. Henderson, *op. cit.*), esto se relaciona con *Geórgicas* 3, 72.

vale de Virgilio en virtud de sus capacidades descriptivas. No es esto, con todo, lo más habitual, sino que en muchas ocasiones, como hemos dicho, puntualiza mediante la opinión enfrentada de otros. Cuando esto se produce, suele oponer a Virgilio a unos *aliqui*, *quidam* o incluso *maior pars* o *plures*, sin más especificación. De este modo puede, o bien notar que la opinión del poeta es la menos común (por lo que necesita «apoyarse» en su autoridad, mientras que la otra variante aducida es la aceptada generalmente), o bien evitar el enfrentamiento de autoridades. Solamente se hace esta confrontación directa en algunos casos: así, al referirse a la procedencia del ébano (libro VIII de la *Historia Natural*, 8, 17), Virgilio lo circunscribe a la India, mientras que Heródoto propone que sólo crece en Etiopía, tras lo cual se da su razonamiento por el que lo sostiene: «*Unam e peculiaribus Indiae Vergilius celebravit hebenum, nusquam alibi nasci professus. Herodotus eam Aethiopiae intellegi maluit in tributis vicem regibus Persidis e materia eius centenas phalangas tertio quoque anno pensitasse Aethiops cum auro et ebore prodendo*». Por poner otro ejemplo, cuando se tratan los métodos de preparación de las cosechas, se contrapone al autor de las *Geórgicas* a Catón (*NH* 18, 71, 295); en este último ejemplo, dicho sea de paso, Plinio se permite valorar la propuesta del poeta como un método *operosius*, es decir, que da más trabajo, y por tanto resultaría menos aconsejable: «*opera rustica huius intervali: terram iterare, (...) aream messi praeparare, Catonis sententia amurca temperatam, Vergilii operosius creta*».

Por lo que respecta al contenido informativo que el autor de la *Historia Natural* busca en Virgilio, éste se puede distribuir –grosso modo y para facilitar una visión de conjunto más clara– en cuatro bloques distintos:

1. En primer lugar (y más abundante), contamos con datos relativos a procesos o procedimientos agrarios, una información que podríamos designar como «mecánica»: así, nos indica –basándose en aseveraciones del poeta– los cuidados que necesita la aceituna y los que no son indispensables: «*genera earum [sc.: olearum] tria dixit Vergilius, (...) nec desiderare rastros aut falces ullamve curam*» (15, 2, 4). Algo más adelante, al tratar acerca de las vides, explica hacia qué dirección conviene plantarlas (17, 2, 19: «*Vergilius ad occasus seri damnavit, aliqui sic maluere quam in exortu, a pluribus meridiem probari adverto*»; en este caso, como se ve, lo opone a otras autoridades que permanecen anónimas) y cuál es el suelo idóneo para el cultivo de las mismas (17, 3, 29: «*Vergilius et quae [sc. terra] filicem ferat non improbat vitibus*»). Siguiendo con informaciones de esta índole, Plinio toma de Virgilio datos sobre qué semillas hacen feraz la tierra: «*Vergilius et lino segetem exuri et avena et papavere arbitratur*» (17, 7, 56). Toca otros temas relacionados, como qué método para realizar injertos se antoja el más satisfactorio (17, 22, 100: «*Vergiliana [sc. inoculatio] quaerit sinum in nodo germine expulsi corticis gemmamque ex alia arbore includit*»), qué época es la más apta para la siembra del haba (18, 30, 120: «*Vergilius eam [sc. fabam] per ver seri iubet circumpadanae Italiae ritu, sed maior pars malunt*

fabalia maturae sationis quam trimestrem fructum»), formas de arar y rastri-llar las tierras (18, 50, 187: «*Vergilius alternis cessare arva suadet, et si patiantur ruris spatia, utilissimum procul dubio est*»), donde Plinio reconoce de inmediato la idoneidad del método siempre que las condiciones lo permitan), maneras de predecir el tiempo atmosférico y algunas consideraciones similares.

En este sentido, se expresa el contenido de Virgilio y, como se ha dicho, se contrapone a veces con el de otras autoridades. Donde lo considera oportuno, dando una nueva vuelta de tuerca, Plinio revela de qué fuente habría adquirido el poeta sus informaciones. Es el caso de Demócrito, al que habría recurrido para determinar los procesos que se adecuan mejor a cada fase lunar: «*namque Vergilius etiam in numeros lunae digerenda quaedam putavit Democriti secutus ostentationem*» (18, 75, 321). De esta forma, en particular sinergia, el autor de Como aporta nuevos datos sobre el poeta cuya producción le sirve a su vez de fuente.

2. En segundo lugar (y siguiendo un orden decreciente de frecuencia) nos topamos con datos sobre propiedades de animales²⁶ y –principalmente– de plantas: a este respecto podemos traer a colación diversas valoraciones sobre tipos de vinos, en las que se incluyen, por ejemplo, preferencias de unos u otros por sus notas de sabor. Así se nos señala en 14, 25, 128: «*Asia picem Idaeam maxime probat, Graecia Piericam, Vergilius Naryciam*». Una valoración parecida está en 14, 8, 67: «*in Veroniensi item Raetica Falernis tantum postlata a Vergilio*». Completan este apartado la relación de cualidades de varias clases de aceitunas (como en 15, 2, 4, v. *supra*), algunas descripciones de viñas o la información relativa al origen del ébano (12, 8, 17, también citado anteriormente).

3. También considera Plinio a Virgilio una autoridad a la que recurrir en lo relativo a la fijación de una nomenclatura botánica: constituiría esto el tercer núcleo informativo. Nuevamente las designaciones de vinos, aceitunas y varias clases de cereales son lo más frecuente. Como es de suponer, con esto se pueden engarzar datos de otro tipo, como por ejemplo de procedencia. Podemos ilustrar este apartado con 14, 4, 35, donde, al hablar de tipos de viñas, aporta la designación virgiliana: «*e diverso arceraca Vergilio argitis dicta ultro solum laetius facit, ipsa contra imbres et senectam fortissima*» (es decir, los términos *arceraca* y *argitis* hacen referencia a una misma planta). No hace falta avanzar mucho para toparnos con un segundo caso: «*dixit Vergilius Thasias et Mareotidas et Lageas conplurisque externas, quae non reperiuntur in Italia*» (14, 4, 39). De tipos de aceitunas se ofrecen tres nombres tomados de Virgilio en 15, 2, 4: «*orchites et radios et posias*». En 15, 16, 56 se cita un tipo de pera de la que, a su vez, parece ser que Virgilio supo por Catón (o al menos tal es la hipótesis de Plinio el Viejo): «*praeterea dixit volema Vergilius a*

26. Sólo acerca de los caballos, en un pasaje que ya se ha comentado, 7, 65, 162, v. *supra*.

Catone sumpta, qui et sementiva et mustea nominat». Por último, en 22, 77, 160 se comenta lo perjudicial del *lolium* (la «cizaña») para los cultivos cerealísticos («*infelix dictum est a Vergilio lolium*»).

4. Finalmente, hay ocasiones en que Plinio no cita a Virgilio para extraer de su obra datos sobre una materia concreta, sino que, por decirlo así, emplea hechos de su vida como datos en sí mismos. Así, ejemplifica lo positivo de la rivalidad al escribir con la virtud virgiliana (como hemos apuntado antes, en el prefacio, 22). En otro pasaje en que trata de las inteligencias privilegiadas de los romanos (libro VII) recuerda cómo Augusto, más allá de la modestia de Virgilio, prohibió que se quemaran sus poemas (aunque, como recordamos, el autor de la *Eneida* hizo tal proposición testamentaria a su vuelta, enfermo, de Brindis): «*Divus Augustus carmina Vergilii cremari contra testamenti eius verecundiam vetuit, maiusque ita vati testimonium contigit quam si ipse sua probavisset*» (7, 30, 114-115). Algo más adelante, al hacer hincapié en la resistencia del papiro como material de escritura (libro XIII), nos recuerda cómo gracias a ello se conservaban en su época numerosos textos autografiados de Cicerón o Virgilio, entre otros: «*Tiberi Gaique Gracchorum manus apud Pomponium Secundum vatem civemque clarissimum vidi annos fere post ducentos; iam vero Ciceronis ac divi Augusti Vergilique saepenumero videmus*» (13, 26, 83).

A partir de todo lo expuesto podemos ir esbozando algunas conclusiones: Plinio el Viejo empleó de manera muy destacada entre los poetas a Virgilio como fuente para su *Historia Natural*, hecho favorecido en gran manera por lo peculiar de sus *Geórgicas*, aunque no empleó sólo esta obra. Plinio, como persona culta de su época, demuestra un buen conocimiento del texto virgiliano, aunque es complicado dilucidar si tomaría los textos de primera mano o bien por alguna fuente intermedia²⁷. Los datos básicos que se toman de él son relativos a procesos, propiedades y denominaciones de plantas, cereales y, en algún caso, animales. El hecho de que o bien acepte directamente sus afirmaciones, o bien confronte sus datos con expertos en literatura técnica «en igualdad de condiciones» nos habla de que no da a su testimonio menos valor que a Catón o a Varrón, sino que presupone en él la misma competencia que tendrían estos tratadistas y similares²⁸.

Algunos estudiosos (como el propio Bruère) han apuntado una cierta antipatía de Plinio hacia el poeta, quizás suscitada por una rivalidad latente: ambos son autores de obras de carácter nacionalista, cada uno a su manera, por lo que el autor de Como

27. Así lo explica VENINI, *op. cit.*, p. 145: «Nonostante queste imprecisioni appare tuttavia lecito concludere che P. ebbe (...) una buona conoscenza della poesia virgiliana; le citazioni sembrano per lo più di prima mano, anche se in un'opera del tipo della *Nat. hist.* si deve sempre tener presente la possibilità di una fonte intermediaria».

28. Nuevamente nos remitimos también a palabras de VENINI, *op. cit.*, p. 144: «P. pretende da lui [sc. Virgilio], poeta, la medesima completezza che si può richidere a un trattatista».

profesaría un *odium scientificum* hacia la obra de Virgilio, al no considerarla suficientemente rigurosa en términos «de ciencia». Por su similar propósito de fondo, Plinio trataría con particular severidad el texto de Virgilio, como carente de la calidad científica del propio²⁹. Con todo, no parece colegirse de este breve recorrido que Plinio profesara una especial antipatía al autor de la *Eneida* o, si lo hacía, por lo menos no se trasluce de manera directa, sino recurriendo a matices semánticos profundos muy concretos. Antes bien, en general le aplica cualidades positivas (como la modestia, virtud y belleza poética; no en vano lo denomina en alguna ocasión *praecellentissimus vates*³⁰, lo que podríamos traducir como «el príncipe de los poetas») y resalta su autoridad siempre que considera que está en lo cierto (18, 72, 300: «*sunt qui accendant in arvo et stipulas, magno Vergilii praeconio*»). Un capítulo que merecería, además, atención aparte, sería el de aquellos casos en que el propio Plinio se guió por una interpretación del texto virgiliano que hoy se considera errónea (por ejemplo, en 14, 8, 67).

Como se ha comentado con anterioridad, la capacidad de juicio de Plinio le lleva a oponerse moderadamente a lo acertado de algunas aserciones de Virgilio, y de ello ha dado muestras más que evidentes Bruère³¹; sin embargo, no por ello le resta calidad como autor. No es Virgilio el único literato cuyos conocimientos en algunos campos considera errados. De hecho, lo llega a «excusar» en alguna ocasión, como por ejemplo al indicar que si no citó un determinado tipo de vino no fue sino porque cuando él vivía era aún una variedad desconocida: «*iam inventa vitis per se in vino picem resipiens, Viennensem agrum nobilitans Taburno Sotanoque et Helvico generibus, non pridem haec inlustrata atque Vergilii vatis aetate incognita, a cuius obitu xc aguntur anni*» (14, 3, 18). Asimismo, y por poner algún otro ejemplo ilustrativo, confiesa que profundiza en algunos métodos de predicción meteorológica por el hecho de que se trataba de un tema que había sido del agrado de Virgilio (18, 78, 340): «*ad reliqua tempestatum presagia, quoniam et hoc placuisse Vergilio magno opere video, siquidem in ipsa messe saepe concurrere proelia ventorum damnosa imperitis refert*».

En definitiva, la «convivencia textual» entre poeta y estudioso de la naturaleza fue, por lo menos, respetuosa. Si Plinio «quitó razón» a aquél, fue en virtud de una búsqueda exhaustiva de rigurosidad y exactitud en sus datos, dentro de la admiración que le profesaría. No en vano Virgilio fue uno de aquellos compositores de *thesauri*, puesto al mismo nivel de los más grandes tratadistas, historiadores o juristas, gracias a los que, en ingente labor, Plinio fue capaz de completar una obra como la *Historia Natural*, fuente permanente de sabiduría de la antigüedad.

29. BRUÈRE, *op. cit.*, p. 230: «It is not a priori unlikely that although Pliny sympathized with the general sentiment of the didactic poem, he would consider it a technically inadequate attempt to accomplish what he proposed to do much better in his encyclopedia».

30. *NH* 14, 1, 7.

31. *Op. cit.*, p. 235, llega a afirmar que «Pliny animadverts to Virgil repeatedly in the chapters of the *Natural History* which describe vines, grapes, and wines, and often disagrees with him».

POÉTICA OVIDIANA*

ROSA M^a IGLESIAS - MARÍA CONSUELO ÁLVAREZ
Universidad de Murcia

Resumen: Uno de los objetivos poetológicos de Ovidio fue pasar a código épico estructuras, temas y situaciones procedentes de otros géneros literarios. Además, creó y organizó episodios como *hypothesis* de tragedias o como germen de composiciones encuadrables en otros géneros, proceso que llamamos «metamorfosis de Ovidio *versus* Ovidio *Metamorfosis*».

Palabras clave: Ovidio. *Metamorfosis*. Código épico. Poética.

Summary: One of the aims of Ovid's poetic in the *Metamorphoses* was to transfer the epic code structures, topics and situations from other literary genres. He also created and organized episodes in hypothesis-like tragedies or as a germ of compositions which could be better understood in the context of other genres. We want to call this process «the metamorphosis of Ovid *versus* Ovid's *Metamorphoses*».

Keywords: Ovid. *Metamorphoses*. Epic code. Poetic aims.

*. Este trabajo se inserta en el Proyecto FFI2008-03346 («Metamorfosis de Ovidio *versus* Ovidio *Metamorfosis*»), subvencionado por el MICINN, y es resultado del PI 08846/PHCS/08 («Literatura Latina y Mitografía y su proyección»), financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

Como se sabe y hemos dicho en más de una ocasión¹, no es hasta mediados de la centuria pasada cuando se despierta el interés por Ovidio; hasta entonces en el campo de la poesía latina el centro de interés gravitaba en torno a las obras de Virgilio y de Horacio. El gran cambio se produce a partir de 1958, el llamado *annus ovidianus*, con la celebración de reuniones científicas en conmemoración del Bimilenario del nacimiento del poeta, reflejadas en bibliografías colectivas, actas de congresos, monografías, nuevas ediciones, etc., si bien todo esto venía precedido de los fundamentales estudios de carácter general de H. Fränkel y L.P. Wilkinson, aparecidos en 1945 y 1955, respectivamente. Es éste el momento de recordar, en sentido homenaje a nuestro maestro, que fue pionero en España de esa corriente de renovación de estudios ovidianos el Prof. Antonio Ruiz de Elvira con su edición crítica acompañada de introducción, traducción y notas de las *Metamorfosis* (cuyo vol. I apareció en 1964), siendo él quien inculcó en todos los miembros de su escuela el amor por el poeta de Sulmona, lo que era equivalente al interés por el estudio científico de la mitografía y la mitología clásicas.

El auge ulterior de los estudios ovidianos en Europa, y concretamente sobre el epos del Sulmonés, teniendo como punto de partida los ya aludidos trabajos de Fränkel, Wilkinson, con los igualmente fundamentales de Herter, Ludwig o los de los años 60 de Otis, von Albrecht, etc., es enorme y, si bien toda la producción ovidiana es objeto de monografías, ediciones, comentarios, artículos, etc., son principalmente las *Metamorfosis* (aunque en los últimos diez años los *Fastos* les van a la zaga) la obra más cara a los estudiosos; y este interés por el *maius opus* viene a coincidir con el desarrollo de la teoría y poética de la ficción, de la que emanan los trabajos de autores como William Anderson, autor de la edición teubneriana, Simone Viarre, Philip Hardie, Mario Labate, Alessandro Barchiesi, Gianpiero Rosati, Peter Knox, Stephen Hinds, Alessandro Schiesaro, Heinz Hoffmann, Jacqueline Fabre-Serris, y más recientemente Niklas Holzberg, Ulrich Schmitzer, Garth Tissol, o los estudios de Richard Tarrant y su edición oxoniense, etc., y en América, fundamentalmente las importantes aportaciones de Charles Segal, Karl Galinsky, Elaine Fantham, o Karen Sara Myers, etc.

No es necesario ni es nuestro propósito justificar ese auge del estudio de las *Metamorfosis*, pero sí que podemos recordar las palabras que nuestro maestro Ruiz de Elvira pronunció en la Fundación Pastor en su «Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio» en 1969 (un gran año ovidiano también, ya que es cuando aparece el primer tomo del monumental comentario de Bömer), donde sentenciaba que uno de los rasgos fundamentales de «este poema es su carácter a la vez erudito y popular, y la maestría con que logra un relato de cautivadora sencillez y noble elevación a partir de la inmensa cantera de las

1. Recientemente en M^oC. ÁLVAREZ MORÁN - R.M^o IGLESIAS MONTIEL, «La odiseica «Eneida» de las *Metamorfosis*», *CFC.EstudLat.* 29, 1 (2009) 5-23, a donde remitimos para las referencias bibliográficas de carácter general.

fuentes que ha manejado y que no pudieron saltar menos a la vista de sus lectores de entonces que a la nuestra de eruditos, sin restar un ápice a esa fresca y vigorosa lozanía con que discurre el caudal de la narración siempre apacible y majestuosa»². Y, aunque haya quienes rechazan el positivismo y esa clase de estudio de fuentes que era y es serio, profundo, que desentraña los intertextos (aunque no se mencionara el término intertextualidad), realmente erudito y literario en suma, pues no se estaba haciendo simplemente «búsqueda de manantiales» o «crítica hidráulica», por decirlo en términos de Pasquali³, hoy en día podemos seguir haciendo lecturas de las *Metamorfosis* con los presupuestos antes descritos en palabras de uno de sus mejores estudiosos, sin que eso signifique que se rechacen nuevos caminos o que lo novedoso tenga que excluir lo anterior. Pero hemos dicho algo que nos parece fundamental: hay que leer la obra, cualquier obra, para opinar sobre ella y no dejarse llevar por ideas o teorías preconcebidas, juicio que también debe aplicarse a nuestros análisis.

No vamos a entrar aquí en la tan debatida y trasnochada cuestión del género del poema, pues afortunadamente nadie rechaza ya que se trata de un nuevo tipo de epopeya, pero sí que queremos recordar que no debe ser analizada con los mismos parámetros con los que lo son una *Ilíada*, la *Teogonía*, unos *Argonautica* y mucho menos, o mejor dicho, ni siquiera una *Eneida*. Con rotundidad y gran acierto zanjó el asunto, en nuestra opinión, Karl Galinsky para quien Ovidio nunca quiso rivalizar con Virgilio, sino que en las *Metamorfosis* su intención era demostrar que una adaptación del mito que fuese humorístico, ingenioso, no moral, no metafísico y simplemente narrativo podía, con todo merecimiento, coexistir junto a la obra maestra virgiliana; dejó muy claro que lo que se produce en este epos mitológico es una metamorfosis con respecto a la poesía augústea más antigua⁴. El mito es para Ovidio fundamentalmente una narración⁵ que ha perdido parte de la veracidad tradicional que todavía se encuentra en Virgilio y que, por tanto, no pretende proporcionar soluciones morales ni está sometido a planteamientos metafísicos y, mucho menos, está referido al culto o al servicio de la ideología del Principado. El énfasis puesto por Ovidio en la función narrativa del mito lo revive y lo hace entretenido; esto se debe a la elección del tema metamorfosis que impone el tono de la obra, un tono no trágico, y las metamor-

2. A. RUIZ DE ELVIRA, «Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio», en *CFCEst.Lat.* 2001, n° extraordinario, 93 (= *Estudios de Literatura Latina*, «Cuadernos de la Fundación Pastor» 15, Madrid 1969, 118).

3. G. PASQUALI, «Arte allusiva» en sus *Pagine Stravaganti II*, Firenze 1968, 275-282.

4. «L' 'Enéide' di Ovidio (*Met.* XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*», *Maia* 28, 1976, 17, donde sigue insistiendo en las ideas expuestas en su magistral monografía *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic aspects*, Oxford Berkeley Los Angeles, 1975.

5. G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, 16-17 insiste en que de las tres funciones del mito propuestas por G.S. KIRK, (1973) 298-299, la narrativa, la funcional, iterativa y validatoria, y la especulativa y explicativa, Ovidio pone más énfasis en la primera, porque Ovidio es fundamentalmente un narrador y porque quizás en su época la cualidad narrativa del mito es la única posible.

fosis, pese a que varíen dentro de cada episodio pasando de ocupar el centro del mismo a ser algo adicional, son el vehículo mitopoyeico de la transformación del mito⁶ así modernizado. Además, como señala también Galinsky⁷, la obsesión de los investigadores con el género conduce directamente al postulado de que Ovidio también debe haber estado obsesionado con éste, pero según la clarividente afirmación de William Anderson⁸, no son ni Ovidio ni su lector romano los obsesionados con las restricciones épicas y elegíacas, la ‘obsesión’ es de Richard Heinze y de aquellos que todavía argumentan, en pro y en contra, con este problema artificial.

Si, como acertadamente señala F. Cupaiuolo⁹, la poesía latina de la edad augústea proporciona una idea clara de cuáles podían ser las estrechas relaciones entre poesía y poética en el mundo antiguo, esto es mucho más evidente aún en el caso de Ovidio y de sus *Metamorfosis*, en las que el poeta ha comprendido mejor que ningún otro lo que los mitos podían aportar a la poesía¹⁰, puesto que la mitología, como el amor que ya había cantado antes, le ofrecía la ocasión de tomar distancia, de jugar y llorar según las circunstancias, y lo que es aún más importante, según afirma Alain Michel, Ovidio en los tratamientos que presenta de las leyendas mitológicas deja reaparecer la ambigüedad o el sueño que Augusto y Virgilio habían querido borrar con su disciplina. Es decir ha superado las barreras que magistralmente habían trazado sus colegas de la edad augústea, en especial superó las marcadas por Virgilio. Está además ese proceso de construcción de géneros, magistralmente delineado por Gian Biagio Conte¹¹, que, arrancando desde Catulo, culmina en la época augústea y en el que sin duda ocupa un lugar cimero Ovidio, que cubriría los espacios «non occupati», los «blanks» de Conte¹², que habían sido creados y acotados en los límites de los géneros ya existentes.

Esta creencia en que las *Metamorfosis* tienen un lugar independiente de la epopeya virgiliana está siendo definitivamente aceptada, a pesar de que, hasta finales de la década de los setenta, una buena parte de la comunidad filológica ha

6. Cf. G.K. GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses...*, 61-69.

7. «La poetología de Ovidio en las *Metamorfosis*», en http://uts.cc.utexas.edu/~karlg/La_poetologia_de_Ovidio.htm.

8. W. S. ANDERSON, en la reseña a S. Hinds, *The Metamorphoses of Persephone*, Cambridge 1987, en *Gnomon* 61, 1989, 357.

9. F. CUPAIUOLO, *Tra poesia e poetica*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1966, 13: «La poesia latina dell'età augustea dà una chiara idea di quel che possano essere stretti rapporti fra poesia e poetica nel mondo antico».

10. Así lo expresa A. MICHEL en su «Poésie et profondeur: Ovide et les *Métamorphoses*», prefacio a J. Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, 7-9.

11. G. B. CONTE, *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991, 168.

12. G. B. CONTE, *Generi e lettori...*, 157: «Nello sviluppo della poesia romana, la tensione verso un canone dei generi è così forte che si creano aspettative intorno a spazi ‘non occupati’, blanks creati e delimitati dai confini di generi già esistenti».

sostenido que Ovidio no deja de ser el poeta elegíaco que escribe una especial epopeya y que, en definitiva, las *Metamorfosis* no son otra cosa que la continuidad del tipo de poesía con el que se iniciara literariamente. Algo así como que escribe elegía en hexámetros y no se ha salido de los confines de la poesía erótica o de la erotodidaxis. Sin embargo, nosotras sostenemos que un poeta, con un genio creador tan en continua efervescencia que tendía a hacer variaciones y cambios sobre su propia obra, pretendía justamente lo contrario, porque el mensaje en el episodio de Dafne no es que sigue venciendo Cupido y que Ovidio renuncia definitivamente a Apolo, como parece haber hecho a lo largo de su poesía amorosa, sino que, «gracias a su magistral manipulación de Amor y del sentimiento amoroso, la poesía se elevará y dejará de ser *levis* para convertirse en *sublimis*. El simbolismo de la actuación de Cupido lanzando las flechas (acción que no se nos olvide es invento ovidiano) y, sobre todo, que el dios de la poesía no logre sus deseos (como efecto de la flecha que recibe Dafne) es un claro indicio de que Apolo y las Musas que constituyen su cortejo no van a inspirar en Ovidio poéticas eróticas sino de más altos vuelos, por más que uno de los temas recurrentes de las *Metamorfosis* sea el amor. Así pues, esta lucha de fuerzas, en realidad confrontación de géneros poéticos, representada por el diálogo Cupido-Apolo, cierra un período en la carrera poética de Ovidio que se había iniciado con la famosísima *recusatio* de *Amores* I 1 y la intervención de Cupido mutilando el hexámetro a favor del pentámetro. Ésa es la razón de por qué Apolo, que como enamorado lamenta la pérdida de su amada y le promete eterna memoria, se transforma en el dios poderoso que es para conferirle a ese recuerdo una gloria típicamente heroica. Asistimos, pues, a una metamorfosis poética: la poesía elegíaca con sus temas y sus tópicos se ha mutado en un nuevo tipo de epopeya con el concurso del dios de la poesía que se había convertido también en protector del cambio de régimen político. Una metamorfosis que puede haber pasado desapercibida porque han sido entendidas simplemente como jactancia, castigable y castigada, las palabras de Apolo a Cupido (l. 461-462), cuando, en realidad, bajo la figura de Cupido hay que entender poesía menor o elegíaca y bajo la de Apolo poesía elevada»¹³.

Partiendo de estos presupuestos podemos interpretar el significado que tiene el enamoramiento de otra divinidad, pero sin la intervención de Cupido: en *Metamorfosis*, 2.708-832, Mercurio se abrasa de amor; el escenario es Atenas durante la celebración de las Panateneas, con lo que Ovidio parece reproducir la situación propia de una comedia nueva, del tipo de las de Menandro¹⁴, en las que un bello joven se enamora a primera vista de una muchacha en una ceremonia religiosa, una situación que ya había tratado en la *Heroida* 20, la de Aconcio a

13. Reproducimos las afirmaciones hechas en M^a C. ÁLVAREZ-R. M^a IGLESIAS, «El amor, soporte de la metamorfosis de la poética ovidiana», en T. Arcos-J. Fernández-F. Moya (eds.), *Pectora mulcet*, Logroño, IER, 2009, vol 1, 267.

14. A. BARCHIESI, Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (*libri I-II*), Milano, F. L. Valla A. Mondadori Ed., 2009, 297.

Cidipe tomándolo de Calímaco, que sitúa la leyenda en Delos y con un desarrollo absolutamente diverso del que tenemos en el epos. El amor a primera vista se produce cuando surcaba Mercurio los cielos (2. 711-715):

*illa forte die castae de more puellae
vertice subposito festas in Palladis arces
pura coronatis portabant sacra canistris.
inde revertentes deus adspicit ales iterque
non agit in rectum, sed in orbem curvat eundem.*

«Aquel día, por casualidad, de acuerdo con la costumbre las doncellas castas llevaban en lo alto de su cabeza hasta la ciudadela de Palas ofrendas de sacrificio en canastillos orlados de guirnaldas. Cuando volvían de allí las contempla el dios alado y no sigue su rumbo en derechura sino que lo varía en un giro completo».

El objeto del amor del dios era Herse, una de las tres hijas del rey ateniense Cécrope a las que la diosa Palas había hecho depositarias del canastillo en el que estaba el niño Erictonio; tanto la belleza de la muchacha como la intensidad del amor del dios están expresadas por el tan épico recurso del símil (2.722-727):

*quanto splendidior quam cetera sidera fulget
Lucifer et quanto quam Lucifer aurea Phoebe,
tanto virginibus praestantior omnibus Herse
ibat erat que decus pompae comitumque suarum.*

«Cuanto más resplandeciente que los demás astros brilla Lucifero y cuanto más que Lucifero la dorada Febe, tanto más se destacaba por encima de todas las doncellas Herse y era el ornato de la procesión y de todas sus compañeras. Se quedó atónito por su belleza el hijo de Júpiter y, colgándose del aire, se inflamó».

Para lograr el amor de la joven, el dios confía en su propia belleza y atuendo y, como el amante rico de la elegía y de la comedia, el *dives amator*, entra sin ningún temor en el palacio y, al ser descubierto por una hermana de Herse, Aglauro, quiere que ésta le facilite el acceso a su amada, un papel que, como el de confidente, en la comedia y en la tragedia suele representar la nodriza y en la elegía una esclava, pero al que ya Enio había dado carta de naturaleza en sus *Anales*, al presentar como confidente del sueño premonitorio de Ilia a su hermana. El desenlace del episodio no es el usual de comedia o elegía: ni hay rechazo ni se logra lo anhelado, sino que Ovidio nos recuerda que Aglauro fue la instigadora de que sus jóvenes hermanas desobedecieran la orden de Palas y abrieran el canastillo y que la diosa para castigarla recurre a la Envidia, o lo que es lo mismo, el poeta Ovidio recurre al amor de Mercurio por Herse y a la petición de ayuda a Aglauro para crear la primera de sus abstracciones. Por eso cuando la Envidia se ha apoderado de Aglauro y ésta quiere impedir el paso al amante, Mercurio la

castiga convirtiéndola en piedra negra, pero no busca ya al objeto de su amor sino que, como si su ira fuera mayor que su deseo, abandona Atenas sin que Herse sepa nunca que ha sido objeto de amor divino. Esta especie de anacoluto narrativo es la plasmación de que Ovidio, al presentar con todo lujo de detalles a su primera abstracción, olvidando las características propias de la comedia y de la elegía que había introducido en su episodio de amores, ha regresado imperceptiblemente al código épico y prosigue su narración de poema solemne.

Consciente de que el género elegíaco que él cultivaba era mucho más ficcional que lo había sido en sus predecesores, pretende continuarlos haciendo el camino hacia atrás: si los grandes elegíacos de la generación precedente, Propertio en especial, habían hecho un gran esfuerzo poetológico para reducir los grandes temas a la poesía ligera, en detrimento de un género que, siguiendo el mandato calimaqueo, consideraban poco interesante, actual y novedoso, Ovidio, revolucionario con el género y a la vez continuador de la tradición que consideraba que la carrera poética culmina con el epos, tendrá como objetivo a lo largo de su producción el llegar a conferir definitivamente status épico a su poesía¹⁵, de lo que ha ido proporcionando indicios de continuo con la reutilización intencionada de temas y motivos que permiten que a su carrera poética se le puedan aplicar diversos términos pertenecientes al campo semántico del cambio: *mutabile, transformatio, metamorphosis, vertere, modulabile*, etc., como ya hemos señalado¹⁶. Tal deseo de cambio, su deseo de innovación en suma, se trasluce al inicio del poema: *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora*. Si reflexionamos sobre este comienzo, podemos estar de acuerdo con J. Farrel¹⁷, para quien *animus* es la mente del poeta y *corpora* la materia del poema, pero, como hemos defendido¹⁸, puede entenderse también que es esa «inspiración», ese aliento lo que le empuja a *innovare* una vez más, pues el sintagma encabalgado *in nova... corpora*, con la fuerza que le confiere su colocación a principio de los versos primero y segundo del poema, posee una extraordinaria capacidad metaliteraria.

Ésa es la razón de que cuando emplea recursos épicos tradicionales encontremos una variación inesperada. Así, vemos que hay en las *Metamorfosis* relatos de banquete que se introducen para romper la monotonía, lo que Gerard Genette llama la «función distractiva», y hacernos conocer, entre otras cosas, la hazaña de Perseo, la historia de Céfalo y Procris, el combate de Hércules con el Aqueloo,

15. A. BARCHIESI, «L'epos», en G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1989, vol. I, 115-116, recuerda cómo la jerarquía de los géneros, las *recusationes* de los poetas augústeos, la carrera literaria de Nevio y Enio, la *gradatio virgiliana pascua, rura, duces*, son un claro indicio de cuál era la carrera literaria de un poeta.

16. Cf. M^a C. ÁLVAREZ-R. M^a IGLESIAS, «El amor, soporte...».

17. J. FARREL, «The Ovidian Corpus: Poetic Body and Poetic Text,» en Ph. Hardie - A Barchiesi, - S Hinds (eds.) *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, 127.

18. M^a C. ÁLVAREZ-R. M^a IGLESIAS, «La odiseica 'Eneida' de las *Metamorfosis*», 6-7.

la *aristeia* de Teseo en su camino de Trecén a Atenas, etc.; pero ninguno de ellos imita la *Odisea* poniendo la narración en boca de un aedo; en cambio, en la única ocasión en que se hace referencia a un aedo que cumplía con la función de entretener con su canto el banquete, en este caso la boda de Perseo, es para lamentar que sea víctima del enfrentamiento de grupos rivales, en lo que se considera una de las parodias en la epopeya ovidiana: la lucha de Perseo y los partidarios de Fineo, rompiendo la narración con uno de sus más característicos recursos, una apóstrofe, a fin de centrar la atención en el personaje para resaltar el carácter pacífico de los aedos que no por ello pueden evitar la muerte (*Met.* 5.111-118):

*tu quoque, Lampetide, non hos adhibendus ad usus
sed qui, pacis opus, citharam cum voce moveres
iussus eras celebrare dapas festumque canendo.
quem procul adstantem plectrumque inbelle tenentem
Paetalus inridens 'Stygiis cane cetera' dixit
'manibus' et laevo mucronem tempore fixit;
concidit et digitis morientibus ille retemptat
fila lyrae, casuque fuit miserabile carmen.*

«[Caes] tú también, Lampétida, que no debías ser invitado a estos menesteres sino que, obra pacífica, debías pulsar la cítara con la compañía de tu voz: habías recibido la orden de celebrar el banquete y el festín con tu canto. Burlándose de él, que estaba de pie lejos y que sostenía el plectro no adecuado a las guerras, Pétalo le dijo: 'Canta lo demás a los manes estigios', y le clavó el puñal en su sien izquierda; cae y con sus dedos moribundos él intenta tocar de nuevo las cuerdas de la lira y, con la caída, el canto movía a compasión».

Pero la odiseica canción de Demódoco sí está en las *Metamorfosis*.

En el otro combate que siempre se pone en parangón con éste y que desarrolla la lucha entre Lápitias y Centauros, en el más detallado relato de toda la literatura clásica sobre la Centauromaquia, la desagradable narración que, como en la *Iliada*, 1. 261-273, está puesta en boca de Néstor, queda interrumpida con la inclusión de la historia de amor de Cílaro e Hilónome, que merecerá después nuestra atención.

Es en el ropaje épico con el que reviste temas procedentes de otros géneros donde queremos detenernos para ver la innovación. En primer lugar lo que podríamos llamar la epicidad de la tragedia que no sólo se manifiesta en la utilización de los discursos, que son comunes a tragedia y épica. Sirva de ejemplo el relato de Faetón considerado, desde Brook Otis¹⁹, el más épico²⁰ de las *Meta-*

19. B. OTIS, *Ovid as an Epic Poet*, Oxford, 1970, 108.

20. El gran éxito de la traslación a código épico realizada por Ovidio, lo demuestra el ulterior tratamiento por parte de Nono.

morfosis, aunque los antecedentes son precisamente trágicos, pues había sido el tema de las *Heliades* de Esquilo y del *Faetón* de Eurípides, que, por habernos llegado de modo fragmentario, no nos permiten conocer la trama en su totalidad; no sabemos tampoco hasta qué punto los anteriores tratamientos de la leyenda por parte de Hesíodo (Fr. 311M-W= Hyg. *Fab.* 152 y 154) habrían ayudado a la configuración del relato ovidiano, en el que de raigambre épica son la descripción del viaje en sus inicios y el catálogo de los lugares que, en su vagar desenfrenado, recorre el intrépido hijo del Sol, algo que estaría más o menos tratado en los modelos. Pero Ovidio innova, pues, tras describir la enorme conflagración que ha sufrido el mundo a consecuencia del incendio provocado por Faetonte, da protagonismo a un personaje nuevo en la trama y hace que la Tierra tome la palabra, utilizando, por tanto, un recurso narrativo, el del discurso, que tiene su origen en la epopeya homérica²¹ y se sigue desarrollando en toda la poesía épica. Tal discurso no es el primero de las *Metamorfosis*, pero sí que es el primero que puede considerarse un monólogo; un monólogo que, además de la función estructural de la que nos ocupamos en su día²², recuerda que Faetón fue tema de tragedia, pues tiene características de monólogo trágico, ya que las palabras llenas de patetismo de la Tierra se deben al miedo que ella siente y que está unido a la conmiseración por sí misma y por el entorno; miedo y conmiseración que pretenden provocar a su vez compasión y terror, recursos de los que, según Aristóteles (*Poet.* 1449a), ha de valerse la tragedia, con la finalidad de convencer para que la situación cambie; pero Ovidio lo reviste con el ropaje épico, al ser inspirado por la indignación y la cólera, que, como señalan Heinze y Offerman²³ en sus clasificaciones, son discursos propios de la epopeya.

Puesto que es de la tragedia de donde obtiene gran parte de argumentos para su obra, no podemos pasar en silencio el modo en que adapta a la *narratio* épica la *actio* trágica. Desde la Io del libro I, inspirada en buena parte en el *Prometeo* de Esquilo, hasta el Virbio del libro XV, resumen del *Hipólito* de Eurípides, pasando por las Bacantes, Andrómeda, Procne, Medea, mujeres troyanas, etc., reconocemos la impronta de tragedias griegas y romanas. Uno de los más ricos sin duda es el episodio de Meleagro, en el que Ovidio conjuga a la perfección los tratamientos épico, lírico y trágico de un héroe épico protagonista de una hazaña colectiva, cuya muerte ha sido explotada por los trágicos en obras hoy perdidas, para todo lo cual remitimos al magistral análisis de Ruiz de Elvira²⁴.

21. Cf. C. HENTZE, «Die Monologe in den homerischen Epen», *Philologus* 63, 1904, 12-30.

22. R. M^a IGLESIAS-M^a C. ÁLVAREZ, «Met. II 262-300 y su incidencia en la unidad de la epopeya ovidiana», *Myrtia* 6, 1991, 11-25.

23. R. HEINZE, «Die Monologe der *Metamorphosen*», apéndice tercero de su «Ovids elegische Erzählung», en *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt, 1973, 388-401; H.W. OFFERMANN, *Monologe im antiken Epos*, Diss. München 1968, 6-76. Tampoco incluye éste de la Tierra, U. AUHAGEN en su *Der Monolog bei Ovid*, Tübingen 1999.

24. A. RUIZ DE ELVIRA, «Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis*...», 160-168).

Tal conjunción de épica y tragedia también la hemos estudiado nosotras en trabajos anteriores, como el dedicado a Medea, en el que recordamos cómo Ovidio en su epos, valiéndose de la épica, lírica y tragedia griegas y romanas, configura a su heroína con la tipología de joven enamorada, indecisa en su monólogo de conflicto, de hechicera de magia blanca, artera para tomar venganza en Pelias, pero sobre todo destacamos que el no desarrollo de la llamada «tragedia de Medea» en el final del episodio en el libro VII de las *Metamorfosis*, se debe a que Ovidio, además de haber compuesto una tragedia homónima y la *Heroida* XII, ya la había escrito en el episodio de Procne del libro anterior, cómo se evidencia al leer el pasaje de *Met.* 6. 609-642 omitiendo nombres propios y pluralizando el número de hijos²⁵. Igualmente hemos hecho un detenido estudio de cómo el Sulmonés, en el libro XIII, compone sus «Troyanas» y en especial su «Hécuba» siguiendo el guión euripídeo, que va entretejiendo con datos procedentes del género épico (Homero, ciclo posthomérico, libros II y III de la *Eneida* de Virgilio) para que, lo que aparentemente es igual, resulte absolutamente nuevo gracias a pequeñas pero importantes innovaciones. Entre ellas queremos citar la manera en que Ovidio ha transcendido la tragedia, para, a partir de la configuración épica de madre de Héctor que tenía la reina en la *Iliada*, e indudablemente inspirándose en *Il.* 24. 748-759, donde Hécuba llora ante el cuerpo rescatado de su hijo, decirnos que la encuentran en medio de los sepulcros de sus hijos y que, antes de ser arrastrada a las naves, sacó las cenizas de uno de ellos, precisamente del de Héctor, y las llevó en su seno²⁶, una acción que no se menciona en ninguna otra obra, que demuestra que madre ante todo pretende, con un gesto más osado que prudente, convertirse en la urna funeraria de su amado hijo; tal parece que esta actitud de la anciana en el épico romano intenta ser consecuencia y contrapunto a la vez de una situación que ella misma ha provocado en la tragedia euripídea, cuando en el diálogo esticomítico con Andrómaca de *Troyanas* (577 y ss.) ha aconsejado a su nuera que olvide a su marido muerto y se dedique a cumplir con los deberes de esposa para con el que le ha sido asignado por sus captores; es decir que, a fin de que Héctor no sea olvidado, ella, su madre, lo lleva consigo como si quisiera asegurar el imperecedero recuerdo de su hijo, haciéndolo regresar a sus entrañas. Y a lo largo de todo el episodio da forma épica, en fin, a una tragedia de mujeres en que es clamorosa la ausencia del protagonismo que en las *Troyanas* y la *Hécuba* de Eurípides tienen los personajes masculinos²⁷.

25. M^a C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en A. López-A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, Vol. 1, 411-445.

26. Así lo leemos en *Met.* 423-426: *in mediis Hecube natorum inventa sepulcris: // prensantem tumulos atque ossibus oscula dantem // Dulichiae traxere manus tamen unius hausit / inque sinu cineres se cum tulit Hectoris haustos.*

27. Cf. M^a C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, «Hécuba, mater orba (Ov. *Met.* XIII 399-575)», en E. Calderón - A. Morales - M. Valverde (eds.), *Koinós lógos. Homenaje al Profesor José*

Cualquiera de estos episodios citados, en los que se aúna épica y tragedia, están desarrollados en los más mínimos pormenores²⁸, pero ahora queremos llamar la atención sobre otros relatos cortos en que percibimos no una adaptación de contenidos sino un resumen, un esbozo, un bosquejo de tragedias que tendrían como argumento leyendas conocidas o incluso lo que podríamos llamar «nuevos argumentos» para la escena. Gran importancia tienen los primeros, los que podemos considerar resumen o esbozo de tragedia, porque ayudan a saber cuál sería el argumento de algunas de las que únicamente conservamos los títulos e incluso podemos atrevernos a deducir cómo sería el prólogo, una resis, un treno, la intervención del coro, etc.

Con tales parámetros, vamos a ver el episodio de Bóreas y Oritía de *Met.* 6. 675-721, que sirve de puente entre una tragedia (la de Procne, Filomela y Tereo, en la que se reutiliza, como hemos dicho, la de Medea) y una epopeya: la llegada de los Argonautas a Colcos. Ovidio enlaza el episodio de Bóreas y Oritía con el anterior mediante una sencilla transición de tres versos (6.675-678) en la que casi telegráficamente comunica la muerte de Pandión, consecuencia del dolor que le ha ocasionado el fatal final de sus hijas, Procne y Filomela, y también informa de que ha quedado como rey de Atenas su hijo Erecteo. A partir del verso 679 es cuando creemos que se puede conjeturar la estructura de una tragedia, resumida en hexámetros épicos. Nos consta que Esquilo había compuesto un drama con el título de *Oritía*, posiblemente imitado por Sófocles²⁹, obras que bien han podido ser modelos de Ovidio, directamente o a través de un poeta helenístico o incluso de un manual, pues la leyenda era muy querida de los atenienses, en especial desde que, como leemos en Heródoto 7.189, en el transcurso de la Segunda Guerra Médica, siguiendo las indicaciones de un oráculo, habían pedido y obtenido la protección de Bóreas contra los persas, por lo que en agradecimiento habían erigido en 479 a. C. en honor de Bóreas y Oritía un santuario en Iliso, en el que se les ofrecían sacrificios, tal como canta Simónides (Frs. 532-535 Page). Tal vez sería este suceso lo que habría motivado la tragedia de Esquilo, de la que sólo conservamos un fragmento doble (Fr. 281 Radt): en

García López. Murcia 2006, 35-50, y M^a C. ÁLVAREZ - ROSA M^a IGLESIAS, «La tragedia de las mujeres troyanas en las *Metamorfosis* de Ovidio», en C. Soares et alii (eds.), *Norma e transgressao II*, Coimbra, Universidad de Coimbra, 2011, 111-148.

28. De hecho la brevísima alusión de *Met.* 7.394-397: *sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis / flagrantemque domum regis mare vidit utrumque, / sanguine natorum perfunditur inpius ensis, / ultaque se male mater Iasonis effugit arma.* («pero después de que la recién casada ardió con los venenos Colcos y los dos mares contemplaron la casa del rey en llamas, la criminal espada se baña con la sangre de los hijos y, vengándose ferozmente, la madre escapa de las armas de Jasón»), es una invitación al lector oyente a que recuerde el final del libro VI y lo pueda comparar con la *Medea* de Eurípides.

29. Sobre la pertenencia o no de los fragmentos de Sófocles a una tragedia con este título, cf. Sófocles, *Fragmentos*, intr. trad. y notas de J. M^a LUCAS DE DIOS, Madrid, Gredos, 1983, p. 366 y notas, que pueden completarse con Esquilo, *Fragmentos. Testimonios*, intr. trad. y notas de J. M^a LUCAS DE DIOS, Madrid, Gredos, 2008, pp. 675-678, sobre el Fr. 281 Radt de Esquilo.

Sobre lo sublime 3.1, se ofrecen unos trímetros a los que el autor del tratado considera impropios de una tragedia y más bien pertenecientes a una parodia de tragedia, y Juan de Sicilia, *Comentarios a Hermógenes* «Sobre las formas» 1, alude a estos mismos versos, da el título de la obra y dice que fue imitada por Sófocles. El autor del tratadito *Sobre lo sublime* no tiene muy buena opinión de los términos usados por Esquilo, llegando a hablar del enturbiamiento de las imágenes que de terroríficas van convirtiéndose en grotescas. Si la obra era de ese tenor, una paratragedia, Ovidio habría elevado el tono en su narración a un nivel de alta poesía en sus hexámetros heroicos que trasciende la parodia. Como resumen de tragedia los versos ovidianos superan con mucho los cinco trímetros yámbicos que nos han llegado de la de Esquilo; incluso podemos conjeturar cómo podría ser la tragedia para Ovidio: los versos 679-683 responderían a la información que un personaje ofrecería en el prólogo o el coro en la párodos, explicando la progenie de Erecteo, en la que sobresalen por su belleza dos de sus cuatro hijas, de las que indica el «feliz matrimonio» de Procris contrastándolo con la negativa a que Bóreas se case con Oritía. Nada impide pensar que con «a Bóreas le perjudicaban Tereo y los tracios», del v. 682, se estaría haciendo una acotación para que, sea en el prólogo o sea en la párodos, se especificara que la razón de la negativa de Erecteo a conceder la mano de su hija Oritía a Bóreas se debe a que el rey no quiere que su hija sea vejada como lo habían sido sus hermanas, Procne y Filomela. Los versos 684-686 condensarían una o varias escenas dialógicas entre Bóreas y Erecteo, que culminan con un soliloquio del viento del norte, posible desarrollo, como decíamos, del modelo esquileo, pero con mayor solemnidad, y que responde al monólogo de cólera y amenaza, propios de la épica, amén de contener otro elemento épico añadido: el de la tempestad, según vemos en los versos 687-701:

*'quid enim mea tela reliqui,
 saevitiam et vires iramque animosque minaces,
 admovique preces, quarum me dedecet usus?
 apta mihi vis est: vi tristia nubila pello,
 vi freta concutio nodosaque robora verto
 induroque nives et terras grandine pulso;
 idem ego cum fratres caelo sum nactus aperto
 (nam mihi campus is est), tanto molimine luctor,
 ut medius nostris concursibus insonet aether
 exsilianteque cavis elisi nubibus ignes;
 idem ego cum subii convexa foramina terrae
 supposuique ferox imis mea terga cavernis,
 sollicito manes totumque tremoribus orbem.
 hac ope debueram thalamos petiisse, socerque
 non orandus erat mihi sed faciendus Erectheus.'*

«¿Por qué he abandonado mis dardos, fiereza y violencia y la cólera y los amenazadores soplos, y he traído ruegos cuya utilización me deshonra? Es adecuada para mí

la violencia, con la violencia disperso las sombrías nubes, con la violencia agito los mares y derribo los nudosos robles y endurezco las nieves y golpeo las tierras con el granizo; yo mismo, cuando encuentro a mis hermanos en el cielo abierto (pues éste es mi campo de batalla), lucho con tanto esfuerzo que el centro del éter retumba con nuestros choques y salen de las huecas nubes los fuegos expulsados; yo mismo, cuando penetro en los abovedados agujeros de la tierra y coloco cruel mi espalda en la profundidad de las cavernas, inquieto con mis temblores a los manes y a todo el orbe. Con estos medios debía haberla solicitado en matrimonio y no tenía que haber suplicado yo a Erecteo que lo fuera, sino que tenía que haberlo hecho mi suegro.».

Los versos 702-707 sugieren lo que podría ser el clímax de la tragedia, a saber los pormenores del rapto, que se comunicarían en diferentes resis o en un diálogo del coro con Erecteo. El desenlace estaría en boca del mensajero que, como consta en los versos 708-710, indicaría el viaje y la llegada a Tracia y finalizaría con la profecía (versos 711-718), quizás perteneciente a la éxodos del coro, de que Oritía, ya esposa de Bóreas, sería madre de Cálais y Zetes, quienes, al llegar a la edad adulta, reflejarían con sus alas que son hijos del viento. Este resumen de tragedia que estaba precedido de una transición va seguido de otra (versos 719-721) que adelanta la expedición de los argonautas en la que participan los Boréadas y, al igual que la transición que da pie a este relato podía haber estado en boca de un personaje del drama, quizás el coro, de modo similar esta última podría insertarse en la profecía final.

Entre los relatos que podríamos considerar «nuevos argumentos» para la escena brilla con luz propia el bellísimo de Píramo y Tisbe en el que confluyen además muchas otras características del quehacer poético de Ovidio, quien, pese a todos los elementos novelescos que la historia contiene, concibió, sin duda, esta exótica historia como una representación teatral, casi como una tragedia, ajustándose a los principios teóricos de la dramaturgia: planteamiento, nudo y desenlace, todo en un mismo día, con unos prolegómenos, que constituyen la presentación de los personajes, algo que muy bien podría estar en boca de quien pronunciara el prólogo de la obra. Y creemos que no es del todo equivocada esta idea, pues el relato se ha convertido en la más vívida inspiración, como es sabido, de una de las más grandes tragedias de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. En lo que consideramos el prólogo, Ovidio narra que dos jóvenes pertenecientes a familias enemistadas se enamoran a escondidas, que sólo se comunican a través de una rendija de la pared, que deciden unirse y que se citan de noche en un lugar determinado, fuera de las murallas de la ciudad. Y ya en escena, ante el público, primero llega Tisbe al lugar de la cita, huye ante la visión de una leona ensangrentada, tras una matanza; cuando ella se va de la escena, hace su entrada Píramo y, engañado por el velo desgarrado de su amada, se considera culpable de su muerte y se suicida. Es en ese momento cuando entra de nuevo en escena Tisbe y, al reconocer en el suelo al moribundo enamorado, también ella decide morir, lo que constituye el final de la tragedia. La vida que como matrimonio deseaban llevar Píramo y Tisbe y no pudieron lograr es tratada por Ovidio en el libro XII, pues las características de la pareja de los enamorados Píramo y Tisbe, jóvenes ambos de

gran belleza (4. 55-56), vuelven a aparecer, como en un entramado, en una de las historias de amor y ternura más emotivas de las *Metamorfosis*, un amor que también está emparejado con la muerte, una historia en la que poco suele repararse. Nos referimos a la de Cílaro e Hilónome³⁰. El largo relato en boca de Néstor (12.210-579), quien rememora la lucha de Lápitás y Centauros, otra más de las desagradables narraciones de cruento contenido, queda interrumpido con la inserción de la historia de estos dos Centauros enamorados que mueren juntos; es un hermoso relato de amor, que constituye un punto culminante en el centro de la contienda, inventado por Ovidio, a quien nada le complacen las descripciones de batallas y que necesita un respiro en medio de tanta crueldad³¹. Un claro indicio de la importancia estructural que el narrador Ovidio concede al episodio es que el subnarrador Néstor realice la transición narrativa de una cruenta muerte a la historia de estos jóvenes semihumanos valiéndose de una apóstrofe³² que alude a la belleza de Cílaro, quien por cierto es homónimo del caballo de Cástor, (12.393: *Nec te pugnātem tua, Cyllare, forma redemit*) lo que implica atraer la atención del auditorio; y acto seguido comienza la éfrasis de Cílaro³³ que, de acuerdo con las normas de la retórica³⁴, está organizada de arriba abajo, desde la barba hasta la cola (12. 395-403):

*barba erat incipiens, barbae color aureus, aurea
ex umeris medios coma dependebat in armos.
gratus in ore vigor, cervix umerique manusque
pectoraque artificum laudatis proxima signis,
et quacumque vir est; nec equi mendosa sub illo
deteriorque viro facies: da colla caputque,
Castore dignus erit; sic tergum sessile, sic sunt
pectora celsa toris. totus pice nigrrior atra,
candida cauda tamen, color est quoque cruribus albus*

«La barba era incipiente, el color de la barba de oro, una dorada cabellera colgaba de los hombros en medio de sus brazos. Agradable era el vigor del rostro; el cuello, los hombros, las manos y el pecho muy cercanos a las elogiadas estatuas de los esculto-

30. De la poca atención de la crítica a estos enamorados se queja recientemente J.B. DE BROHUN, «Centaurs in Love and War: Cyllarus and Hylonme in Ovid *Metamorphoses* 12.393-428», *AJP* 125, 2004, 417-452, donde establece la relación del episodio con el resto del libro XII a imitación de lo que en su día hiciera A. CRABBE, con el VIII y el resto de las *Metamorfosis* en su «Structure and Content in Ovid's *Metamorphoses*», *ANRW* 31.4, 1981, 2274-2327.

31. Cf. J.-M. FRÉCAUT, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972, 256-257.

32. Cf. R. M^a IGLESIAS-M^a C. ÁLVAREZ, «El 'yo' del poeta: elemento estructural en las *Metamorfosis* de Ovidio», en A. Alvar-F. García Jurado (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, SEEC, 2001, 420-421.

33. Para E. FANTHAM, *Ovid's Metamorphoses*, New York, Oxford University Press, 2004, 109, es casi una canción de boda en la que se alaban los atributos del novio.

34. Cf. J. GASSNER, *Kataloge im römischen Epos. Vergil, Ovid, Lucan*, Diss. München 1972, pp. 132-133.

res, y también por dondequiera que es hombre; y la figura de caballo no era defectuosa bajo aquél ni peor que la de hombre: dale cuello y cabeza, será digno de Cástor; así es su lomo apropiado para sentarse, así el alto pecho con sus músculos. Es en su conjunto más negro que la oscura pez, pero la cola es blanca, también es blanco el color de sus patas»

con la pretensión, como señala De Brohun³⁵, de desafiar a Lucrecio (5. 882-898), ya que queda demostrado que esos seres, cuya existencia negaba el filósofo por la irreconciliabilidad de las dos naturalezas, pueden ser reales y que la parte humana y la equina coexisten en una armonía perfecta, que está subrayada formalmente mediante las múltiples figuras de dicción que realzan la doble forma de Cílaro (*barba, barbae, aureus, aurea...*). La plasticidad del retrato es tal que, una vez más, parece que nos hallamos ante una pintura pompeyana o un mosaico de la época en los que se representase un centauro y el juego y combinación de los colores son bellísimos: dorado en la cabeza, como si de una divinidad se tratara, la majestuosidad del negro para el cuerpo del caballo y la blancura de patas y cola, todo ello unido a la fuerte complejidad de un atleta. La belleza del joven mitad hombre mitad caballo es comparable a la de las jóvenes amadas de la poesía elegíaca, hasta tal punto que el poeta lo convierte en objeto de deseo, utilizando la expresión propia del lenguaje amoroso *multae illum petiere* (12.404), si bien precisando que eran *sua de gente*; de tal expresión ya se había servido al hablar de Dafne (1. 478: *multi illam petiere*), y le había conferido un nuevo estatus, al cambiar pretendida por pretendido, en el episodio de Narciso (3. 353: *multi illum iuvenes, multae cupiere puellae*). En el caso de Cílaro hay una importante diferencia, con respecto al resto de los requeridos, ya que el joven sí corresponde y con igual amor a una centaura a la que convierte en su pareja. La repetición en Dafne y en los Centauros de la expresión (*multi / multae illum / illum petiere*) refuerza la idea que venimos defendiendo³⁶: si en el episodio de Dafne Ovidio «avisa» de que ya no va a escribir elegía amorosa, lo que no presupone que abandone el tema amor, aquí demuestra que ha conseguido su propósito y que ha transformado el género; por ello, tantas veces cuantas tal expresión ha ido apareciendo en la obra constituyen un aviso de que no escribe elegía, sino que la ha convertido en su especial epopeya con sus ritmos y sus leyes. Tal afirmación, más bien demostración del objetivo logrado, la hará definitivamente, como hemos demostrado, en el episodio de Pomona y Vertumno, en el que, con mayor claridad, indica cuál ha sido su dedicación, porque, si Propercio-Vertumno había subordinado a la elegía cualquier tema, Ovidio devuelve a la epopeya su protagonismo haciendo que lo más característico de la elegía, el amor entre jóvenes, se convierta en épica mediante el establecimiento de parejas estables. De ahí que sea tan importante, a nuestro juicio, la relación de complementariedad que hay entre la pareja Píramo-Tisbe y Cílaro-Hilónome. Y, volviendo a nuestros Centauros, diremos que al igual que Tisbe no le va a la zaga en

35. J. B. DE BROHUN, «art. cit.», pp. 425-429.

36. M^a C. ÁLVAREZ-R. M^a IGLESIAS, «El amor, soporte...» ya citado.

belleza a Píramo, Hilónome iguala en hermosura a su esposo: es la más bella entre todos los semianimales (12. 404-406): *sed una / abstulit Hylonome, qua nulla decentior inter / semiferos altis habitavit femina silvis* («pero sólo una se lo llevó, Hilónome; ninguna hembra más hermosa que ella vivió entre los semianimales en los altos bosques»). Aunque Cílaro no está configurado como Píramo cual amante protector, Ovidio, insistimos, hace que estos jóvenes Centauros tengan la vida que Píramo y Tisbe soñaban compartir; ésa es la razón de que se detenga en ofrecer pormenores de su vida cotidiana, y, de la misma forma que ha detallado la belleza de Cílaro, hace una minuciosa descripción del cuidado con el que Hilónome atiende a su amado (12. 407-415):

*haec et blanditiis et amando et amare fatendo
Cyllaron una tenet; cultus quoque, quantus in illis
esse potest membris, ut sit coma pectine levis,
ut modo rore maris, modo se violave rosave
inplacet, interdum canentia lilia gestet,
bisque die lapsis Pagasaeae vertice silvae
fontibus ora lavet, bis flumine corpora tingat,
nec nisi quae deceant electarumque ferarum
aut umero aut lateri praetendat vellera laevo*

«Ésta sólo con sus caricias, con su amor y confesando su amor, posee a Cílaro; también se ocupa de su cuidado, cuanto puede haber en aquellos miembros, de modo que su cabellera esté alisada por el peine, que unas veces se adorne con romero, otras con violetas o rosas, que en otras ocasiones lleve blancos lirios, que dos veces al día lave su cara en las fuentes que se deslizan desde la cumbre del bosque de Págasas, que dos veces bañe su cuerpo en el río y que no cuelgue de su hombro o de su costado izquierdo pieles, a no ser las que le hermosean y de animales elegidos».

Nos parece muy significativo que Ovidio, que no ha descrito al comienzo del relato sobre la lucha la doble figura de los Centauros y sólo ha hablado de la brutalidad y fiereza características de su animalidad, haya esperado a especificar su forma justamente cuando presenta al único de los Centauros al que, junto con su amada, atribuye sentimientos eminentemente humanos, como si quisiera dar a entender que la fiereza, brutalidad y crueldad también son alcanzadas por los hombres de igual modo que el sentimiento amoroso lo es por los animales. Una vez hecha la humanización del joven no es necesario insistir en la forma híbrida de Hilónome; en todo caso su nombre y los lugares en que vive informan implícitamente de su condición de bímembre, amén de la indicación de que es la más bella de los *semiferi*. Lo que interesa es que la humanización de ambos ha llegado al máximo extremo compartiendo vida y amor; por eso, Hilónome es coqueta para agradarse a sí misma y a su marido, con quien comparte una vida que podría ser como la de otras parejas de epopeya: Héctor y Andrómaca, tal vez Dido con Eneas e Hipsípila con Jasón en su breve periodo de amor compartido, y, sin duda, la Medea que en el libro VIII nos ha presentado, proce-

dente de los *Argonautica*, heroínas que tienen un medio de vida diferente, pero que sobresalen por sus sentimientos. Hasta tal punto humaniza a Hilónome que ésta parece haber leído y seguido los preceptos del libro III de su *Ars Amatoria*³⁷. El amor de Cílaro e Hilónome es tan profundo que nunca se separan, como habrían deseado, insistimos, Píramo y Tisbe (12. 416-418). Y, de la misma manera que comparten vida, comparten, y en ello coinciden con los jóvenes babilonios, también su desgraciado final, aunque en esta ocasión no hay malentendido alguno, tal como se encarga Ovidio de dejar claro al describir el modo en el que mueren en medio de la refriega: Cílaro alcanzado por un venablo lanzado por un desconocido, y ella suicidándose al ver a su marido muerto, intercalando de nuevo otra apelación directa para llamar la atención sobre cómo le sobrevino la muerte a Cílaro (12.419-421) y cerrar el episodio que, como hemos visto, había iniciado también con una apóstrofe, describiendo el suicidio de Hilónome, tan semejante al de Tisbe, en este caso lanzándose contra el proyectil que había atravesado a su marido (12. 419-428):

*auctor in incerto est: iaculum de parte sinistra
venit et inferius, qua collo pectora subsunt,
Cyllare, te fixit. parvo cor vulnere laesum
corpore cum toto post tela educta refrixit.
protinus Hylonome morientes excipit artus
inpositaque manu vulnus fovet oraque ad ora
admovet atque animae fugienti obsistere temptat;
ut videt extinctum, dictis, quae clamor ad aures
arcuit ire meas, telo, quod inhaeserat illi,
incubuit moriensque suum complexa maritum est.*

Ambas historias con trágico final, la de Píramo y Tisbe y la de Cílaro e Hilónome, son relatos dentro del relato con diferencias entre sí: el hecho de que esta última esté inserta dentro de la Centauromaquia, para lo que Ovidio se basa en *Iliada*, 12.240-273, desarrollando el pasaje en el que Néstor cuenta su participación en esa lucha (tanto en el poema homérico como en el ovidiano es un relato homodiegético), es prueba de que con esta pareja que es continuación e imitación de Píramo y Tisbe, y, como ellos invención ovidiana, el Sulmonés está adaptando al código épico la tragedia que había ideado en principio. En cambio, quien cuenta la fábula de Píramo y Tisbe no ha participado en los hechos, es decir esta tragedia es un relato heterodiegético, procedimiento también típicamente épico conocido desde la *Iliada* por ejemplo en el relato de Fénix con la cacería, en el de Aquiles acerca de Níobe, y, por supuesto, en el más famoso de todos, el de Demócoco en la *Odisea*. Pero lo más destacable es que el relato de Píramo y Tisbe no sólo es la primera leyenda de las *Metamorfosis* en la que ambos protagonistas son humanos, sino que es el primero referido por un narra-

37. Cf. J. B. DE BROHUN, «art. cit.», 432-437.

dor humano, o mejor dicho por una narradora, ya que la contadora del cuento es una hija de Minias, con lo que se inicia una serie en la que son fundamentalmente las mujeres las narradoras ya cuenten las historias verbalmente (Minieides, Piérides, Musas, Aretusa, etc.) ya las tejan (Aracne, Palas, Filomela etc.). Esa narradora humana a la que Ovidio presta su voz puede estar inspirada en las *doctae puellae* de la elegía, pues es una gran conocedora de tópicos literarios, de géneros literarios, incluso de los más elevados, ya que dota a su relato de componentes propios del drama mezclados con la narración épica, y además evoca usos elegíacos al hacer que sus primeras palabras sean una *praeteritio*, en la que dice dejar de lado muchas historias, todas ellas de raigambre oriental, para centrarse en la de Píramo y Tisbe: puesto que este relato no es conocido del vulgo, característica de la poesía helenística heredada por la elegía; pero también el énfasis de esta Minieide sobre la novedad de su relato recuerda el propio comienzo programático de Ovidio (*In nova fert animus*), con lo que, como afirma Tissol³⁸, el primer ejemplo de narradoras del poema representa claramente un modelo de respuesta para los doctos miembros de la audiencia del narrador. En efecto, la narradora que Ovidio crea está dando indicios de su originalidad y de su maestría, reflejo de las del poeta, una maestría que vuelve a poner ante nosotros cuando hace que los jóvenes protagonistas de su leyenda entonen a dúo un especial *paraklausithyron* (4.73-77), no ante una puerta cerrada sino ante la pared que los separa y une a la vez gracias a la rendija:

*'invide' dicebant 'paries, quid amantibus obstas?
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?
nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,
quod datus est verbis ad amicas transitus aures.'*

«'Celosa pared', decían, ¿por qué eres un obstáculo para los enamorados? ¿Qué dificultad había en que nos permitieras unirnos con todo nuestro cuerpo, o, si esto es excesivo, que te abrieras para besarnos? Y no somos desagradecidos: confesamos que te debemos que se haya concedido un paso para las palabras hasta los oídos de los amantes.'».

No hay, por tanto, un amante rechazado, un *exclusus amator*; en todo caso los dos serían *amantes exclusi* que viven una tragedia y con su muerte logran el recuerdo propio de los héroes de la epopeya, de manera que los límites entre los géneros quedan difuminados y ha sido ocupado un espacio vacío.

Hemos recordado que buena parte de los subnarradores de los relatos son mujeres (los que gustan de estadísticas han calculado que son el 38%); cierta-

38. G. TISSOL, *The face of nature. Wit, narrative, and cosmic origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, Princeton University Press, 1997, 182.

mente sabemos que la acción de dar la palabra a las mujeres en un poema narrativo no es invención de nuestro poeta; su modelo más cercano en el tiempo son las ninfas de *Geórgicas* 4.333-349 que trabajan la lana sentadas en torno a Cirene, la madre de Aristeo, mientras una de ellas, Clímene, canta el adulterio de Venus y Marte y otros amoríos de los dioses, desde el Caos, lo que ha venido entendiéndose como un boceto de las *Metamorfosis*, que se añade al famoso catálogo de la *Égloga* VI (versos 31-81), donde Sileno canta desde el origen del mundo hasta Filomela y Tereo. En lo que respecta a las Minieides, como bien recuerda Rosati³⁹, Ovidio sabe revivir la metáfora del tejido-texto, del tejer y narrar, puesto que es lo que hacen estas mujeres, mientras se niegan a rendir culto a Baco; es decir prefieren con esa demostración de mujeres doctas-narradoras rendir culto a la creación poética, aunque Ovidio nada diga de que son seguidoras de Apolo: no hace falta. Las hijas de Minias han sobrepasado el estereotipo de la mujer *lanifica* y son capaces tanto de transmitir fábulas no conocidas del vulgo, la de Píramo y Tisbe, como la tan conocida del adulterio de Marte y Venus, que Ovidio ya ha tratado en su *Ars* pero que aquí pone en su boca, colocando además el relato, emblemático de la condición épica, en el centro de la narración; y además cierra el canto de estas jóvenes con otra leyenda desconocida y de creación propia, la de Sálmacis y Hermafrodito que junto con la de Píramo y Tisbe va a tener un enorme eco en toda la tradición.

Esa conjunción de relatos nuevos junto a relatos de gran raigambre épica vuelve a aparecer en el libro V, y también con mujeres narradoras aunque ya no tejedoras. Se trata de las mujeres más doctas de todas, las hijas de Mnemósine, las que más capacidad de narrar tienen, pues *memorare* como acertadamente dice Perutelli⁴⁰ suele tener la acepción de *narrare*; las Musas refieren su competición con las Piérides y sus tejidos, sus textos, representan la confrontación de épica antigua, la Tifonomaquia y la Gigantomaquia cantadas por las Piérides, con la épica nueva narrada por Calíope: el rapto de Prosérpina, pues, si bien es cierto que Ovidio, como señala Barchiesi⁴¹, consultaría los textos de los *Himnos homéricos* como un libro de Homero, este relato constituye una novedad (además de que Ovidio lo trate en su poema etiológico a la misma vez): ya no se trataba de *reges et proelia*, contenido de la épica más antigua.

El libro siguiente, el VI, comienza igualmente con un certamen de narraciones pero no verbales sino de tejidos, es la antigua función de las mujeres, es la misma que desempeñaba Helena en *Il.* 3.125 ss., con un tapiz de épica antigua: la guerra entre griegos y troyanos. Ovidio presenta a las dos contendientes, Palas y

39. G. ROSATI, «Form in motion: weaving the text in the *Metamorphoses*», en Ph. Hardie - A. Barchiesi - S. Hinds (eds.) (1999), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge Philological Society, 348.

40. A. PERUTELLI, «Il ricordo delle forme perdute», en G. Papponetti (ed.), *Ovidio poeta della memoria*, Sulmona, 1991, 81.

41. A. BARCHIESI, «Venus' masterplot: Ovid and the Homeric Hymns», en Hardie Ph.-Barchiesi, A. - Hinds, S. (eds.), *Ovidian...*, 123.

Aracne, bordando historias artísticamente, pero la épica nueva está representada por el bordado de Aracne que entrelaza sus historias con extraordinaria finura, innovando al presentar amoríos de dioses frente a la apacible situación del panteón olímpico y la capacidad de castigar a los impíos que los dioses poseen del tapiz de la diosa. Dejando de lado la tan estudiada cuestión del tapiz de Aracne como el paradigma del *carmen deductum*, digamos tan sólo que la diosa ofendida por su osadía la castiga, pero todos tenemos muy claro que vence el bordado de la Meónide, esto es la nueva épica. Junto a esta metáfora de que el tapiz de Aracne pueda ser la nueva épica ovidiana, está el mito del poeta representado por Orfeo, la mejor sin duda de todas las voces masculinas, que, prefigurado por el canto de su madre Calíope, va a cantar en el libro X una serie de leyendas de amores fuera de la norma. Pero en la recreación de la épica grande vuelven a ser también mujeres las protagonistas en los últimos libros del poema, las innovadoras en cuya boca pone Ovidio los triángulos que se consideran una de las grandes aportaciones del poeta a la renovación del mito: Galatea, segundo narrador, evoca sus desventuras como miembro del triángulo formado por ella, Polifemo y Acis; y es la sierva de Circe, inventada por el ovidiano Macareo (corresponsión del virgiliano Aqueménides), en su papel de narradora de tercer nivel, la que refiere el «ménage à trois» de Circe, Pico y Canente, en un paso ya hacia los *tempora* que el poeta ponía como final de su obra.

Por razones de espacio no vamos a hacer ni siquiera una aproximación a cómo trata Ovidio los contenidos que estaban en la gran épica, lo que, por otra parte, suele atraer la atención de los estudiosos. Recordaremos tan sólo que el contenido de la *Iliada* está condensado en el juicio de las armas, con el que se abre el libro XIII, y que de la *Odisea* sólo le merece la atención el episodio de Circe, que combina con la *Eneida* en los libros XIII y XIV, y que a la obra virgiliana le está dedicado gran parte del libro XIV, donde, con las técnicas de las que hemos hablado en trabajos anteriores, sintetiza, matiza y amplifica los viajes de Eneas,

Finalicemos diciendo que cada lector tiene su propia lectura y por tanto una diferente apreciación de cada texto, lo que se hace aún más evidente si se trata de poesía, pues, además de la sensibilidad del receptor en cada momento, debemos contar con todas las claves que al creador le permitieron alumbrar su obra. Esta sencilla y genérica afirmación válida para cualquier lectura de cualquier poema de cualquier época cobra más fuerza cuando se trata de un acercamiento a la poesía antigua, por cuanto la distancia temporal ha propiciado lógicamente enorme cantidad de intentos de clarificación e interpretación que a veces han obscurecido las grandiosas creaciones de los vates griegos y romanos, además de dar a la luz visiones contradictorias entre sí que, en numerosas ocasiones, han perdido la perspectiva y nos hablan de algo que no debió pensar el poeta y que a todas luces no es lo que escribió. Así sucede con Ovidio, por ello nos instamos / les invitamos a seguir leyéndolo y a sacar conclusiones sin miedo y libres de toda idea preconcebida y susceptibles de ser transformadas en cada nueva lectura.

LOCI AMOENI EN LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO:
PROTOTIPICIDAD Y FUNCIÓN NARRATIVA

SANDRA CAMACHO CUENCA
Universidad Complutense

Resumen: Ovidio introduce una innovación en comparación con la mayoría de los autores latinos: el *locus amoenus* de Ovidio es un pacífico y perfecto lugar que anuncia una tragedia: violencia sexual, rapto o muerte. Este recurso literario relaja al lector, que no espera el desenlace real del episodio. Sin embargo, los elementos de la *écfrasis* son exactamente los mismos utilizados por Teócrito o Virgilio: un árbol o un par de ellos, un verde y fresco césped, una fuente o un río. Además, la descripción de este tipo de paisaje es más frecuente en los cinco primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde sirve de ventana a un mundo natural y primitivo.

Palabras clave: *Locus amoenus, Metamorfosis, écfrasis*

Summary: Ovid introduces an innovation in comparison with the rest of the Latin authors: Ovid's *locus amoenus* is a peaceful and perfect place that announces a tragedy: sexual violence, rape or death. This literary device relaxes the reader, who does not expect the real end of the episode. However, the elements of the *ecfrasis* are exactly the same than those used by Theocritus and Vergil: a tree or a couple of trees, a green and fresh lawn, a fountain or a river. Furthermore, the description of this kind of landscape is more frequent in the first five books of Ovid's *Metamorphoses*, where it works as a window to a natural and primitive world.

Key words: *Locus amoenus, Metamorphoses, ecfrasis.*

INTRODUCCIÓN

El *locus amoenus*¹ en su forma más característica (un paraje verde regado por una fuente o un río, por lo general con uno o varios árboles junto a la hierba fresca) ha constituido un elemento importante de la literatura desde el Imperio Romano hasta el siglo XVI². E. R. Curtius describe los elementos necesarios para el *locus amoenus*: «¿Qué cosas hacen falta para un paraje placentero? Ante todo, sombra –elemento importantísimo para los meridionales–, esto es, un árbol o grupo de árboles; además, una fuente o un arroyo que refresquen, y una alfombra de césped en que sentarse; también es sitio agradable una gruta.»³

Para época de Ovidio, el *locus amoenus* se había convertido en tópico común y convención poética. Sin embargo, en las *Metamorfosis*, el *locus amoenus* es presentado de forma totalmente diferente –no como lugar de seguridad y comodidad que se relaciona de forma personificada con los personajes–, con una función narrativa específica, es decir, la anticipación de un suceso negativo. El *locus amoenus* es, en todos los casos, una amenaza constante para los personajes que a él se aproximan. De acuerdo con H. Parry, este tipo de paisajes descritos por el poeta conforman una parodia de la poesía bucólica, donde ni el agua ni el sol ofrecen protección, sino que se convierten en escenarios de muerte o violencia sexual⁴.

1. La obra fundamental sobre este *topos* en la literatura clásica es la tesis de O. SCOENBECK, *Der «locus amoenus» von Homer bis Horaz*, Heidelberg 1962. Complétese con la tesis doctoral de V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980. Por último, consúltense los siguientes estudios sobre el tema: H. MacL. CURRIE, «Locus amoenus», *CompLit.* XII (1960), pp. 94-95; P. FLORES SANTAMARÍA, «El *locus amoenus* y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza», *Edad de Oro XXIV* (2005), pp. 65-80; P. HASS, *Der «locus amoenus» in der antiken Literatur: zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg 1998; J. HUBAUX, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles 1930; E. MALASPINA, «La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del locus amoenus», *StudUrb(B)* LXIII (1990), pp. 105-135; C. E. NEWLANDS, *The transformation of the locus amoenus in Roman poetry*, Berkeley 1984; A. PENNACINI, *Amore e canto nel locus amoenus*, Torino 1974; G. PETRONE, «Locus amoenus-locus horridus. Due modi di pensare il bosco», *Aufidus* 5 (1988), pp. 3-18; G. PETRONE, «Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare la natura», R. Uglione (ed.), *L'uomo antico e la natura*, Torino 1998, pp. 177-195; C. PIETZKER, *Die Landschaft in Vergils Bukolika*, Bonn 1965; Ch. P. SEGAL, *Landscape in Ovid's Metamorphoses: a Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969.

2. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948 (trad. 1954), traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, X, 6, p. 280. Consúltense el capítulo «El paraje ameno» (X, 6, pp. 280-286) de la misma obra.

3. E. R. CURTIUS, *op.cit.*, p. 268.

4. H. PARRY, «Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape», *TAPA* 95 (1964), pp. 268-282 (pp. 275-282).

ANÁLISIS DE PASAJES CON *ÉCFRASIS TÓPOU* DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO

El primer *locus amoenus* de tipo clásico en las *Metamorfosis* (puesto que existen otras descripciones de lugar sin las características del *locus amoenus*, como, por ejemplo, la descripción del palacio del Sol en I 1-18, de la morada de la Envidia en II 761-764 o la de la cueva del Sueño en XI 592-615) es el de I 568-576, del tipo «*est locus*». Ovidio describe el famoso valle del Tempe en Tesalia, los alrededores del río Peneo y la forma en que este riega las regiones por las que pasa. Contamos con los elementos más del gusto de Ovidio y los poetas bucólicos: un bosque –*nemus* (v. 568 y v. 572), *silua* (vv. 569 y 572)–, agua –*undae* (v. 570 y v. 576) y *amnis* (v. 575)– y el sonido de la misma – «*sonitu plus quam uicina fatigat*», (v. 573)–⁵. El pasaje dice así⁶:

*Est nemus Haemoniae, praerupta quod undique claudit
silua: uocant Tempe; per quae Penëus ab imo
effusus Pindo spumosis uoluitur undis
deiectuque graui tenues agitantia fumos
nubila conduit summisque adspergine siluis
inpluit et sonitu plus quam uicina fatigat:
haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni
amnis, in his residens facto de cautibus antro
undis iura dabat nymphisque colentibus undas.*

La descripción de un lugar ideal no es utilizada como acompañamiento de la naturaleza a un suceso o a un estado de ánimo feliz, sino que antecede un episodio trágico⁷: en este entorno se reúnen diversos ríos, entre los que falta el Ínaco,

5. El sonido es una de las características del *locus amoenus*. El comentarista alemán F. Bömer ha señalado, a propósito de V 587 «*murmure euntes*», los paralelismos del término «*murmur*», frecuente en el autor, con II 455; 788 y V 597, donde el frecuente sustantivo referido al agua corriente sonora se encuentra con las palabras confusas del dios en forma de rumor bajo las aguas (P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Heidelberg 1969, Kommentar von F. Bömer, vol. 2, pp. 376-377).

6. Sigo para la edición de las *Metamorfosis* P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, I, III y III, Madrid 19925^a (reimp. 2002), bilingüe con traducción de A. Ruiz de Elvira.

7. Esta función del *locus amoenus* es completamente la opuesta a la de los *loci amoeni* de la poesía bucólica. En Teócrito y Virgilio (*Bucólicas*) estas descripciones son fundamentales y constituyen el escenario de la poesía bucólica en el que se ambienta, la mayoría de las veces, el amor idílico. Así, tanto en el comienzo del primer poema de los *Idilios* de Teócrito como en los primeros versos de la bucólica primera de Virgilio, se sitúa a un pastor cualquiera en un lugar silvestre: «¡Cuán agradable es, oh cabrero, el murmullo/ de este pino que acompaña al de las fuentes!»; «*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/ silvestrem tenui Musa meditaris avena;*» (Traducción de *Bucólicos y líricos griegos*, de R. Ramírez Torres, México 1970. Consúltese la ed. *Bucolici graeci*, Oxonii 1941; ed. de P. Vergilius Maro, *P. Vergilii Maronis opera*, Oxonii 1969. Consúltese la traducción P. Virgilio Marón, *Bucólicas; Apéndice virgiliano; Geórgicas*, Madrid 1990, de T. DE LA ASCENSIÓN RECIO GARCÍA

triste por la desaparición de su hija Ío. En el mismo lugar en que mora el Ínaco, su hija fue raptada por Júpiter cuando volvía de visitar a su padre («*a patrio redeuntem...illam flumine*», vv. 588-589). Sin embargo, más que preceder aquí un desdichado acontecimiento, en estos versos el *locus amoenus* actúa como recordatorio de un suceso trágico, puesto que el lugar sirve de reunión para los ríos de la comarca (*popularia flumina*, v. 577) y, entre tanto dios fluvial, llama la atención la ausencia del Ínaco, que se explica por la desaparición de su hija. Con todo, el mismo paisaje ha sido testigo del triste suceso del rapto, por lo que se convierte en un lugar siniestro en contraste con la belleza descrita.

En cuanto al léxico utilizado, Ovidio es cuidadoso en el vocabulario escogido: de acuerdo con el comentario de Bömer⁸, son tres las palabras que aparecen en este pasaje por primera y última vez en Ovidio, por lo que el autor desea emplear unos vocablos que despierten la atención del lector. Estos son *spumosos* (v. 570), *deiectus* (v. 571) e *impluere* (v. 573).

El siguiente *locus amoenus* no cuenta con el elemento tradicional del arroyo o fuente, sino que se constituye como *selva incaedata* con el único elemento de la cueva. Es la gruta descrita en el episodio de Cadmo (III 28-31): «*silua uetus stabat nulla uiolata securi/ et specus in media uirgis ac uimine densus/ efficiens humilem lapidum conpagibus arcum, / uberibus fecundus aquis; (...)*».

Cabe destacar, ante todo, el contraste establecido entre la cueva de pequeño tamaño –*humilem arcum* (v. 30)– y la monstruosidad del enorme dragón que habita dentro: «*(...) ubi conditus antro/ Martius anguis erat (...)*» (vv. 31-32)⁹ (nótese el característico adverbio relativo del *locus amoenus* del sulmonés.)

En la descripción de Gargafia de III 155-164 (también del tipo «*locus est*») aparecen otros elementos muy del gusto del poeta: un valle –*uallis* (v. 155)–, una cueva –*antrum* (v. 157)–, una selva –*nemorale* (v. 157)–, agua –*fons*¹⁰ (v. 161), *unda* (v. 161) y *liquido rore* (v. 164)–, el sonido del agua –*sonat* (v. 161)– y el césped –*marginem gramineo* (v. 162)¹¹–. Asimismo, la cueva queda destacada por su perfección que se asemeja, con ser natural, al arte humana (vv. 157-159):

*Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,*

Y A. SOLER RUIZ.) Esta naturaleza de la poesía bucólica se encuentra personificada, de tal manera que se duele de las desgracias de los personajes o se alegra con sus dichas (V. Cristóbal, *op.cit.*, p. 147), como por ejemplo, en *Ecl.* X 13-15: «*Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae; / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem/ Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycaei.*»

8. P. OVIDIUS, *op.cit.*, pp. 178-179.

9. Cf. E. TOLA, «Cadmo y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis* III, *Circe* 12 (2007), pp. 225-232 (p. 227).

10. El manantial o el pequeño arroyo, como apunta F. Bömer, pertenece al inventario de las descripciones de lugar idílicas. En Verg. *Aen.* VII 83-84 el autor describe los mismos dos elementos: la fuente y el sonido: *sacro fonte sonat* (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 493).

*cuius in extremo est antrum nemorale recessu
 arte laboratum nulla; simulauerat artem¹²
 ingenio natura suo; nam pumice uiuo
 et leuibus tofis natiuum duxerat arcum;
 fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
 margine gramineo patulos succinctus hiatus;
 hic dea siluarum uenatu fessa solebat
 uirgineos artus liquido perfundere rore.*

En este pasaje existe un contraste espacial entre un monte cubierto por la sangre de los animales tras la caza de Acteón («*Mons erat infectus uariarum caede ferarum*», v. 143) y el mencionado valle, bañado por lípidas aguas¹³. Sin embargo, finalmente, será el valle el que quede teñido de sangre por obra de la diosa Diana. En efecto, el lugar impoluto será preludio de una cruenta acción: la misma agua pura se convertirá en arma de Diana por no tener al alcance flecha alguna (vv. 189-190). En la propia agua contemplará el protagonista la venganza de la diosa, convirtiéndose la fuente en un elemento hostil (v. 200): «*ut uero uultus et cornua uidit in unda*,».

Como se observa, la descripción del monte es mucho más breve –apenas ocupa un verso–, mientras que el poeta se extiende en los detalles del valle –en total diez versos–. La función narrativa es, sin duda, la de relajar al lector en la recreación del lugar ideal, con el fin de sorprenderlo con el desgarrador e inesperado final del protagonista, así como hacerle dudar sobre las apariencias.

Tras la transformación en ciervo, el lugar que había sido aliado de Acteón para la caza de animales, se convierte en mortal enemigo (v. 228): «*Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus*,». En última instancia, Acteón es despedazado por sus propios perros y el valle queda teñido de sangre (vv. 249-252): «*Undique circumstant mersisque in corpore rostris/ dilacerant falsi dominum sub imagine cerui, / nec nisi finita per plurima uulnera uita/ ira pharetratae fertur satiata Dianae*.»

Lo mismo que Acteón se contempla a sí mismo en la fuente, Narciso quedará vinculado a su reflejo en las aguas en III 407-412, otra *écfrasis* de tipo «*est locus*», lugar en el que también el agua adquiere una relevancia singular. La contemplación de su rostro será decisiva para el desenlace de la historia, dado que el joven se enamorará de su propio reflejo:

11. Cada una de las dos palabras es frecuente en poesía épica, pero la unión de ambas se encuentra solamente aquí (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. I, p. 493).

12. Expresiones del estilo se leen en Verg. *Aen.* I 369 «*arte laboratae uestes*» o Tac. *Ann.* XV 42, 1: «*effinguntur imitatione, artem habent, sed...carent natura*».

13. Véase el artículo de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «El Acteón de Ovidio», en *Homenaje a Domingo Plácido*, en prensa.

*Fons erat inlimis¹⁴, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
siluaque sole locum passura tepescere nullo.*

De nuevo es posible observar la misma clase de elementos en el *locus amoenus*: el agua –*Fons* (v. 407), *undis* (v. 407) y *umor* (v. 411)–, los árboles –*ab arbore ramus* (v. 410) y *silua* (v. 412)– y el césped –*gramen* (v. 411)–. La característica indispensable de las aguas es su claridad, no alterada por ninguna clase de ser vivo («*Fons...inlimis, nitidis argenteus undis*», v. 407). La expresión es muy semejante a la del fragmento anteriormente analizado (*Met.* III 161): «*fons...tenui perlucidus unda*». El pasaje comparte características con el de Acteón, pues Narciso, fatigado de la caza (v. 413), se acerca a la fuente para refrescarse y descansar. De la misma forma, Acteón, al llegar el mediodía, abandona la caza y se dirige al valle «*dilata parte laborum*» (v. 174).

El *locus amoenus* será trágico igualmente en la vida de Hermafrodito (IV 297-301), pues en él será convertido en un ser afeminado mientras nada desnudo en el estanque. Otra vez nos hallamos ante los mismos elementos: agua –*stagnum* (v. 297)– y hierba fresca –*uiuo caespite* (vv. 300-301)–. Por último, los versos 297-300 describen con precisión la claridad del agua. Además, en la descripción del estanque y de la situación del protagonista, Ovidio contrasta la acumulación de plantas unidas al agua con el amor de Narciso por la soledad (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 552).

El pasaje es el siguiente: «(...) *uidet hic stagnum¹⁵ lucentis ad imum / usque solum lymphae; non illic canna palustris/ nec steriles uluae nec acuta cuspide iunci; / perspicuus liquor est; stagni tamen ultima uiuo/ caespite cinguntur semperque uirentibus herbis.*»

En el libro V se describe un bosque alrededor del agua («*silua coronat aquas*», v. 388). El paraje es tan fresco que es imposible que penetre el calor a través de las copas de los árboles. En este lugar tan apacible, mientras Prosérpina recoge flores inocentemente, es raptada por el dios de los Infiernos. El bosque testigo de la acción se describe como un lugar idóneo (V 388-391): «*Silua coronat aquas cingens latus omne suisque/ frondibus ut uelo Phoebeos submouet ignes./ Frigora¹⁶ dant rami, uarios humus umida flores: / perpetuum uer est¹⁷. (...)*»

14. Litotes novedosa y en absoluto habitual (v. P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 551).

15. Como señala F. BÖMER, en Ovidio fuentes, arroyos, lagunas y mares tienen las mismas propiedades (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 110).

16. «Sombra y frescor del *locus amoenus*». Cf. IV 90, V 336, VII 809, X 129; 533; 555 (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 327).

17. Expresión muy semejante a «*uer erat aeternum*» en I 107, antecedente poético de Ovidio de la descripción de la Edad de Oro (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 493).

En el mismo libro V Aretusa es una feliz ninfa que, como Narciso o Acteón, buscaba un día descanso y frescura en un río al venir un día caluroso de la selva del Estínfalo (V 585). El paraje incluye, una vez más, aguas (v. 587), cristalinas¹⁸ (*perspicuas ad humum*), pero esta vez tranquilas («*sine uertice...sine murmure*», v. 587). A la orilla del río, crecen árboles (*salicta, populus*, v. 590). La expresión «*sponte sua*» indica cómo se ha creado la combinación perfecta de plantas y aguas de forma natural rozando de cerca el arte, en la misma línea de la cueva natural que se asemeja a una construcción humana (III 157-160).

En último lugar, de nuevo el pasaje antecede un suceso funesto mientras Aretusa se baña desnuda, como Hermafrodito: es contemplada y deseada por el río Alfeo, que la persigue. Como último recurso, ya sin fuerzas para huir, pide ayuda a la diosa Diana y se produce la transformación. El paisaje se describe así (V 587-591): «*Inuenio sine uertice aquas¹⁹, sine murmure euntes, / perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte / calculus omnis erat, quas tu uix ire putares; / cana salicta dabant nutritaque populus unda / sponte sua natas ripis decliibus umbras.*»

Tras los cinco primeros libros, las descripciones de *loci amoeni* comienzan a espaciarse más, sin duda debido al deseo de ordenación cronológica de Ovidio: en los primeros tiempos del mundo, todo el orbe de las tierras estaba repleto de bosques agrestes en plena naturaleza. Sin embargo, pasada esta época, es más difícil hallar descripciones de lugares puros y sin hollar por el hombre²⁰.

En el libro VIII se da una descripción que ocupa los versos 329-330 y 334-337, del tipo *silva incaedua* de III 28²¹ o II 418 «*nemus, quod nulla ceciderat aetas*». El acontecimiento narrado es la cacería de Calidón. Se insiste en que el bosque en el que tiene lugar el episodio no ha sido alterado por las generaciones anteriores («*Silua...quam nulla ceciderat aetas*», v. 329). Los elementos del paisaje son los habituales en el poeta: bosque –*silua* (v. 329)–, agua –*riui* (v. 334) y *lacunae* (v. 335)– y árboles –*salix* (v. 336)–. Sin embargo, el agua no es tan ideal como la de otros pasajes comentados, puesto que en ningún momento

18. F. Bömer señala en su comentario la correspondencia entre III 161 «*perlucidus*», adjetivo referido a las aguas, y «*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis*», en III 407 (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 493). También advierte la expresión de la claridad del agua *perspicuas ad humum*, comentada en P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 376.

19. La asociación de manantial y *locus amoenus* como tópico es señalada de nuevo aquí por Bömer (Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 375).

20. En palabras de V. CRISTÓBAL, *art. cit.*: «el paisaje silvestre, la naturaleza salvaje (...) es, sin duda, (...) una manifestación del gusto por lo natural y agreste, que había dado ya lugar al nacimiento de la poesía bucólica y que no había menguado desde época helenística, esto es, desde que las ciudades se habían convertido en macrociudades y los habitantes de la urbe en nostálgicos añoradores del bosque y del campo perdido. Son relativamente frecuentes en la obra épica de Ovidio -y más aún en los libros primeros: como si en ello hubiera una progresión que afectara a toda la obra, desde lo natural a lo urbano- las descripciones de lugares amenos y la ubicación de los sucesos narrados en plena naturaleza salvaje.»

21. P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 4, p. 122.

se dice al lector que sea clara²²: por el contrario, el fondo de la laguna está poblado de juncos (vv. 336-337), por lo que no es posible contemplar el fondo de aquella:

*Silua frequens trabibus, quam nulla ceciderat aetas,
incipit a plano deuexaque prospicit arua:*

(...)

*concaua uallis erat²³, quo se demittere riui
adsuerant pluuiialis aquae: tenet ima lacunae
lenta salix uluaeque leues iuncique palustres
uiminaeque et longa paruae sub harundine cannae:*

A continuación de esta descripción, Ovidio ofrece un contraste entre la tranquilidad y el temor: un jabalí se dirige precipitadamente hacia los hombres: «*hinc aper excitus medios violentus in hostes / fertur, ut excussis elisi nubibus ignes.*» (vv. 338-339). La lucha con el jabalí en este lugar será cruenta para los cazadores y, a pesar de que el desenlace será positivo con la matanza del jabalí (vv. 414-419), esto mismo tendrá consecuencias negativas por la creación de rivalidad entre Meleagro y sus tíos (Plexipo y Toxeo) y la consiguiente muerte del héroe Meleagro a manos de su propia madre, de parte de sus hermanos.

En el libro siguiente, la descripción de un paisaje del tipo «*est locus*» con agua –*lacus* (v. 334) y *stagnò* (v. 340)– y bosque –*myrteta* (v. 335)–, es la antesala de la transformación de Dríope en árbol como castigo a la profanación de un bosque sagrado. Su hermana Íole recuerda el suceso con amargura, al haber sido testigo de la transformación. Esta se cuenta en IX 334-335 y 340-341: «*est lacus, adcliuis deuexo margine formam/ litoris efficiens, summum myrteta²⁴ coronant. / (...) / haud procul a stagnò Tyrios imitata colores/ in spem bacarum florebat aquatica lotos.*»

En XI 229-236 encontramos otra descripción del tipo «*est locus*» de una cueva, en este caso artificial, al contrario que la gruta de la historia de Acteón (XI 235-236)²⁵. La cueva (*specus*, v. 255) está, como la de Acteón, rodeada por un bosque (*myrtea silua*, v. 234) y cercana al agua, esta vez, el mar (*aequor*, v. 231):

22. V. I 634 «*limosaque flumina potat*», otro ejemplo de agua turbia (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 552).

23. La descripción de la hondonada dentro de la selva constituye una «*écfrasis* dentro de *écfrasis*» (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 4, pp. 122-123).

24. Tópico de la descripción de paisajes (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 5, p. 301).

25. El tema de lo artificial semejante a lo natural impregna y dota de sentido al episodio del chipriota Pígalión (*Met.* X 243-297), que modela una figura femenina tan perfecta que parece viva: «*Virginis est uerae facies, quam uiuere credas/ et, si non obstet reuerentia, uelle moueri:*» (vv. 250-251); «*Saepe manus operi temptantes admouet, an sit/ corpus, an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.*» (vv. 254-255).

*Est sinus Haemoniae curuos falcatus²⁶ in arcus,
bracchia procurrun: ubi, si foret altior unda,
portus erat; summis inductum est aequor harenis.
Litus habet solidum, quod nec uestigia seruet
nec remoretur iter nec opertum pendeat alga;
myrtea silua subest bicoloribus obsita bacis
est specus²⁷ in medio, natura factus an arte,
ambiguum, magis arte tamen²⁸: (...)*

Tetis acude, desnuda como Aretusa o Hermafrodito, a este lugar, donde es violada por Peleo (v. 264-265), por lo que, una vez más, el paisaje es testigo de un acto violento.

En el último de los *loci amoeni*, también del modelo «*est locus*», aparece otra playa, junto a la impoluta hierba: *uiridi prato* (XIII, v. 924), *herbis* (v. 925) y *caespite* (v. 931). El protagonista, Glauco, se sienta en el césped para descansar de la pesca y la hierba es la autora de una transformación, primero en los peces depositados en la hierba (vv. 938-939): «*fugit omnis in undas/ turba suas dominumque nouum litusque relinquunt.*» y a continuación en el propio Glauco (vv. 947-955). Por lo tanto, es el propio paraje el causante de la desgracia, como el bosque por el que injustamente Dríope es castigada (XIII 924-930):

*sunt uiridi²⁹ prato³⁰ confinia litora, quorum
altera pars undis, pars altera cingitur herbis,
quas neque cornigerae morsu laesere iuuencae,
nec placidae carpsistis oues hirtaeue capellae;
non apis inde tulit conlectos sedula flores,
non data sunt capiti genialia sarta, neque umquam
falciferae secuere manus. (...)*

Simplificados a algún elemento solamente, entre otros³¹, encontramos los *loci amoeni* de IV 89-90 (árbol y manantial, lugar idóneo para el encuentro amoroso

26. A propósito de este adjetivo, Bömer se hace eco de las palabras de CH. SEGAL: «The description of the landscape itself intimates violence in the word *falcatus*» (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 5, p. 299), antesala del desenlace negativo.

27. *Specus, antrum y spelunca* aparecen como escenario misterioso, violento y prohibido (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 5, p. 299). Señala el autor, asimismo, el bosque y la caverna como componentes del *locus amoenus* (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 5, p. 301).

28. F. Bömer identifica la expresión como variante novedosa del tópico «*natura-ars*» (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 5, p. 301).

29. El verde césped es identificado por F. Bömer como tópico de la descripción de la naturaleza (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 111).

30. Sobre el tópico de la hierba, consúltese P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 6, p. 461.

31. Para una lista completa de *écfrasis tópoi* véase la tesis de M. A. ZAPATA FERRER, *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el s. I d.C.*, Madrid 1986, pp. 18-38.

de Píramo y Tisbe) y XIV 51-54, una cueva, descrita según el modelo «*est locus*», grata a una diosa, donde se refugia del calor:

(...) *arbor ibi niueis uberrima pomis*
(*ardua morus erat*) *gelido contermina fonti.*

paruus erat gurges curvos sinuatus in arcus,
grata quies Scyllae: quo se referebat ab aestu
et maris et caeli, medio cum plurimus orbe
Sol erat et minimas a uertice fecerat umbras.

Por supuesto, uno y otro tienen en común entre sí y con el resto de descripciones el final trágico: en el lugar de la feliz cita de Píramo y Tisbe sucederá una trágica desgracia: la muerte de ambos; por otra parte, al aproximarse Ulises y sus compañeros a la morada de Escila, recibirán un cruento ataque.

OTROS ELEMENTOS DEL *LOCUS AMOENUS* OVIDIANO

A menudo estos *loci amoeni* se presentan como lugar, además de ideal y apacible, protegido por la sacralidad. Las fuentes y los ríos suelen ser en Ovidio morada de la divinidad y de las ninfas³², y esto queda señalado en prácticamente todas las ocasiones por determinantes o adverbios demostrativos, o bien adjetivos o pronombres relativos³³, como se observa en I 574-576: «*haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni/ amnis, in his residens facto de cautibus antro/ undis iura dabat nymphisque colentibus undas.*»³⁴; en III 163-164: «*hic dea siluarum uenatu fessa solebat/ uirgineos artus liquido perfundere rore.*»; o en el bosque en el que es raptada Proserpina, donde ella misma, una diosa, frecuenta el lugar: «(...) *Quo dum Proserpina luco ludit/ et aut uiolas aut candida lilia carpit,*» (V 391-392); en IX 336-339 se explica cómo Dríope había llegado a este bosque y, en el colmo de la injusticia del castigo de las ninfas que vivían en el lugar, la protagonista tenía la intención de ofrendar coronas a las ninfas: «*Venerat huc Dryope fatorum nescia, quoque / indignere magis, nymphis latura coronas, / inque sinu puerum, qui nondum impleuerat annum, / dulce ferebat onus tepidique ope lactis alebat.*»

32. El comentarista alemán señala a propósito de IV 302 («*nympha colitis*») que una fuente de semejantes características tiene que pertenecer, naturalmente, a una ninfa (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 111). E. R. Curtius apunta: «En Homero y en toda la poesía antigua, la naturaleza aparece siempre habitada, sin que difiera el paisaje habitado por dioses del ocupado por hombres; las moradas de las Ninfas son también lugares preferidos de los hombres.» (E. R. Curtius, *op.cit.*, p. 268).

33. F. Bömer indica la relación entre la fórmula del tipo «*est locus*» y un pronombre relativo como «*huc*» a propósito de XI 229-230.

34. F. Bömer señala la repetición en *haec...haec...haec... his* como efecto narrativo de patetismo (P. Ovidius, *op.cit.* p. 180).

En el episodio de Eco y Narciso, la propia Eco es una ninfa que habita el lugar, lo mismo que Sálmacis (v. IV 302: «*Nympha colitis*»). Aretusa también se cuenta entre el número de las ninfas («*Pars ego nympharum, quae sunt in Achaïde*», V, v. 577). A la cueva de XI 229-236 acude también la diosa protagonista del episodio, Tetis (vv. 236-237): «(...) *quo saepe venire/ frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas*». Glauco es un pescador que descansa sobre la verde hierba en XIII 930-931: «(...) *ego primus in illo/ caespite consedi* (...)». Sin embargo, aunque mortal en un comienzo, tras su transformación en divinidad, cumplirá el patrón de dios habitante de *locus amoenus*. Cabe destacar que el bosque de la cacería de Calidón –aunque intacto desde los primeros tiempos– no está habitado por ninfas ni deidades, por lo que queda más alejado de los verdaderos *loci amoeni* de los primeros libros.

Además de la sacralidad, otro elemento que puede estar presente es el de la prohibición: el lugar sagrado que no es alterado por ningún ser vivo. En esta línea, nadie se acerca al estanque del episodio de Narciso (III 308-310)³⁵: «*quem neque pastores neque pastae monte capellae/ contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris/ nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;*»

Tampoco es posible tocar ninguna de las flores o plantas del bosque en el que es transformada Dríope, motivo por el que se ofenden las ninfas del lugar (IX 342-345). Por último, la descripción de Glauco de la naturaleza intacta junto a la costa en XIII 926-927 dota al lugar de sacralidad, al igual que en III 408-410 o IX 384 (P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 6, p. 461).

Por otra parte, en algunos de los pasajes analizados, es posible advertir una descripción general del tiempo meteorológico, que es caluroso. Incluso Ovidio, en su gusto por el detalle, especifica que los episodios transcurren en las horas del mediodía. Así, en el de Acteón, el protagonista decide descansar y detener la labor de caza porque hace demasiado calor y la hora del día queda señalada mediante una hermosa perífrasis ovidiana (III 150-154): «*cum croceis inuecta rotis Aurora reducet, / propositum repetemus opus, nunc Phoebus utraque/ distat idem terra finditque uaporibus arua: / sistite opus praesens nodosaque tollite lina!*»

De la misma manera, Narciso, fatigado por la caza y el calor, acude a una fuente a refrescarse (III 413-414): «*Hic puer et studio uenandi lassus et aestu/ procubuit faciemque loci fontemque secutus,*»

En el episodio de Prosérpina, aunque exactamente no queda claro en qué momento del día transcurre el rapto, sí se explica que el lugar es fresco y no deja penetrar el calor del sol (V 388-389): «(...) *suisque/ frondibus ut uelo Phoebeos submouet ignes.*»

En el mismo libro, Aretusa se encuentra cansada por el calor y se acerca a las aguas para tomar un baño (V 585-586): «*Lassa reuertebat (memini) Stymphalide silua: / aestus erat, magnumque labor geminauerat aestum.*» En efecto, el

35. P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 1, p. 552.

calor, la sombra y el frescor son tópicos de las escenas eróticas³⁶, como muy bien se observa en *Ov. Am. I 5, 1* «*aestus erat*», introducción a la escena amorosa de Corina y el poeta. Igualmente, en la historia de Aretusa y Alfeo, encontramos el sustantivo «*umbrae*», que indica el modo del que dispone Aretusa para refrescarse del calor.

Por último, la diosa Escila combate el calor bajo una cueva (XIV 51-54). La descripción de ésta queda unida con la diosa como habitante de nuevo mediante un adverbio relativo (*hunc*, v. 55).

CONCLUSIONES

Tras un análisis de las *écfrasis tópoi* de las *Metamorfosis* del poeta latino, se puede afirmar lo siguiente:

1. Son más abundantes los *loci amoeni* en los cinco primeros libros de Ovidio como reflejo de una Edad de Oro de naturaleza no modificada por el ser humano.
2. Los tópicos que componen el *locus amoenus* no han sido alterados por Ovidio en relación con la poesía bucólica: el árbol o árboles, la sombra, el arroyo o fuente, la fresca hierba o la cueva.
3. Otros elementos que pertenecen al paisaje son el calor del mediodía y las condiciones idóneas del lugar para poder ser habitado por ninfas o divinidades; a veces el lugar se caracteriza por una prohibición que lo aísla del contacto con humanos o animales.
4. Si los *loci amoeni* en la poesía de Teócrito o Virgilio son escenario amoroso o pastoral con una naturaleza que se conduce o alegra con las desdichas o alegrías de los personajes, estos mismos lugares en las *Metamorfosis* son testigo de violencia amorosa o muerte.
5. En último lugar, la descripción del *locus amoenus* en Ovidio sirve como relajación en el lector que crea una tensión narrativa que desembocará en un suceso trágico inesperado.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980.
 E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948 (trad. 1955), traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre.
 P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, 1995 (reimp. 2003), traducción de A. Ramírez de Verger.

36. P. Ovidius, *op.cit.*, vol. 2, p. 375.

- P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, I, III y III, Madrid 1992⁵¹ (reimp. 2002), bilingüe con traducción de A. Ruiz de Elvira.
- P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen*, Heidelberg 1969, Kommentar von F. Bömer.
- H. PARRY, «Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape», *TAPA* 95 (1964), pp. 268-282.
- E. TOLA, «Cadmó y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis* III», *Circe* 12 (2007), pp. 225-232.

LOS ÚLTIMOS VERSOS DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO:
UNA *SPHRAGÍS* CON ECOS HORACIANOS¹.

M^a CARMEN HOCES SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen: Horacio había concluido sus tres primeros libros de odas con una composición, en forma de *sphragís*, que cantaba la inmortalidad de la obra que cerraba y, gracias a ella, la del propio poeta. El motivo, no exclusivo de Horacio, es retomado en los últimos versos de las *Metamorfosis* por Ovidio, que elige como modelo la famosa oda horaciana.

Palabras clave: *sphragís*, Horacio, Ovidio.

Résumé: Horace avait conclu les trois premières livres des odes avec une composition, sous forme de *sphragís*, qui chantait l'inimmortalité de l'oeuvre qu'elle fermait et, grâce à elle, celle du poète lui-même. Ce motif, non exclusif d'Horace, est repris dans les derniers vers des *Metamorphoses* par Ovide, qui choisit comme modele la célèbre ode horacienne.

Mots clef: *sphragís*, Horace, Ovide.

1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto «Métrica, música y gramática romanas: estudio del léxico y las doctrinas, ediciones, traducciones y comentarios» FFI2008-05611/FILO, financiado por la Dirección General de Investigación del M.E.C.

0. ¿Evocación, reminiscencia, emulación, recreación? ¿Cómo considerar los últimos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio respecto de la oda III, 30 de Horacio? ¿Qué intención movió a Ovidio a cerrar los quince libros de su obra maestra con unos versos que «suenan tanto» a Horacio? Son múltiples las cuestiones que entran en juego a la hora de responder a estas preguntas: el significado del uso de un pasaje lírico en una obra épica, la adecuación al género en que aparece, el momento en que Ovidio compuso este final (¿antes o después de conocer el decreto de exilio?), etc.

El primer paso del estudio de ambos textos debe ser sin duda una comparación que atienda a las coincidencias de contenido, léxicas, sintácticas e incluso métricas si las hubiere (teniendo en cuenta, no obstante, los metros tan diferentes en que están compuestos uno y otro), que no cabe en los límites fijados aquí².

Los motivos tratados en ambos textos no son exclusivos de estos, obviamente: la obra imperecedera había sido ya cantada por Simónides y Píndaro en términos parecidos³, aunque en ambos autores el concepto de inmortalidad se aplicaba al objeto de su canto, no al canto mismo; en Horacio y Ovidio, en cambio, se ha producido la transferencia de dicho concepto a la propia poesía, que entra en una tradición romana que es la misma del autoepitafio de Ennio⁴, donde se encuentra ya el motivo del poeta que pervivirá gracias a su obra; y el propio Ovidio utiliza estos motivos en otros lugares como *Amores* I 15⁵ o *Tristia* IV 10, 115-132⁶, similares a este de *Metamorfosis*, pero que no evocan tan claramente a Horacio. En efecto, tanto el contenido (primeros versos dedicados a la obra que cierran, para continuar con versos dedicados al propio poeta), como el léxico (palabras que se repiten idénticas, aplicadas al mismo concepto o a conceptos cercanos – *exegi, edax*–, otras que recuerdan muy de cerca las horacianas –*opus/monumentum, perennis/perennius, melior pars mei/magna pars mei, potentia-potens, non omnis moriar-dicar-crescam/ferar-legar-vivam*), como la sintaxis (la oración de relativo que depende del complemento *monumentum-opus*, con sujeto múltiple; las tres oraciones en primera persona del futuro, dos de ellos en pasiva, común a ambos textos) demuestran que Ovidio tomó de Horacio, si no el tema, que tenía ya cierta trayectoria en la literatura latina, sí la forma de tratarlo, los elementos a través de los cuales expresarlo y la forma de hacerlo.

2. Dicho estudio será publicado en otro lugar.

3. Simónides (fr. 531, 4 ss. P) se refería a los honores debidos a los muertos de las Termópilas como un sepulcro que ni la herrumbre podrá destruir ni el tiempo que lo doma todo, y Píndaro (*Pyth.* 6, 10 ss) afirmaba que ni una lluvia tempestuosa, ni un ejército despiadado, ni el viento golpeándolo con los resacaos que transporta abatirán en los abismos del mar al triunfador en los juegos.

4. Cic. *Tusc.* I 34 117: *Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu faxit. Cur? volito vivos per ora virum.*

5. Donde curiosamente no cita a Horacio entre los poetas que serán inmortales gracias a la fama que les depara su poesía, y en cambio utiliza algún motivo que lo recuerda con toda evidencia como el sintagma *multa mei pars*, y los motivos de la cabellera coronada y la consecución de la gloria por los propios méritos.

1. OVIDIO «IMITADOR»

Se puede apreciar en Ovidio una tendencia a la emulación (reminiscencia, *retractatio*...) de poetas contemporáneos o inmediatamente antecesores, plasmada en multitud de pasajes de sus obras, de las más diversas maneras, que van desde la sutil imitación estilística de Tibulo, centrada en cuestiones de tipología verbal⁷, o de otro tipo⁸, o una puntual imitación, no sólo en términos lingüísticos sino incluso a nivel de contenido, de Lucrecio⁹, a la *retractatio* de algún pasaje virgiliano¹⁰, por citar sólo algunos casos.

Se acepta que Ovidio, asiduo lector en una sociedad especialmente cultivada y por ello capacitada para reconocer deudas y descubrir posibles novedades¹¹, pone siempre a prueba su *ingenium* cambiando las reglas del arte e innovando en cada género que cultiva. La combinación de estos dos rasgos, lector e innovador, tiene su más claro exponente en las *Metamorfosis*, obra con la que lleva a la cima la técnica, heredada de los alejandrinos, de mezclar todos los géneros, dotándolos de ropaje épico, y donde consigue crear un nuevo tipo de epopeya que se parece a la homérica y la virgiliana, pero que es totalmente distinta¹².

Incluso en esta obra, la menos subjetiva de su producción, aparecen citas de poetas, que no deben interpretarse como una muestra de erudición sino como un cumplido a un público cultivado: una especie de guiño al lector que reconocía la cita, al que correspondía no solo el placer de reconocerla sino también el de admirar las modificaciones que el autor había ejercido en ella. Son, pues, una toma de contacto y sirven para entablar un diálogo con el lector, al que el poeta invita a mirar el texto a distancia¹³.

6. Aquí se encuentran motivos como el apóstrofe a la Musa, la pervivencia después de la muerte, etc.

7. Por ejemplo en la elegía que dedica a Tibulo con ocasión de su muerte; como explica Luque Moreno 1995, además de con la dedicatoria, rinde homenaje al elegíaco fallecido mediante un procedimiento tibuliano: el uso frecuente de pentasílabos, sobre todo infinitivos de perfecto, en el segundo hemistiquio del pentámetro dactílico.

8. Cf. E. OTÓN SOBRINO 1999.

9. Cf. E. FLORES 1999.

10. Como por ejemplo en *Tristia* I 2, en donde la tempestad de *Eneida* I 81 es evocada por la estructura, por el léxico y por la riqueza fónica, como explica J. GONZÁLEZ VÁZQUEZ 1993; o el comienzo de *Tr.* IV 10, si es cierto que Ovidio pudo tomar como modelo para el inicio de su elegía los cuatro versos que según testimonio de Donato y Servio constituirían el comienzo de la *Eneida*; cf. I. CICCARELLI 1997: 65-66.

11. En efecto, todo el juego de alusiones, evocaciones, imitaciones, etc. es válido, efectivo, sólo si el público es capaz de percibir todas esas relaciones; cf. ALVAR EZQUERRA 1998: 12.

12. Cf. R. M^a IGLESIAS MONTIEL – M^a C. ÁLVAREZ MORÁN 1998: 117. Es curioso que las autoras, que abren su comunicación con estas palabras, y que centran el estudio en las *Metamorfosis*, no nombren a Horacio.

13. Cf. M. VON ALBRECHT 1981b: 210-211.

2. HORACIO EN OVIDIO

Son numerosas las ocasiones en que Ovidio recuerda a Horacio, cuya presencia es más rica sobre todo en las elegías del destierro. Ya desde la primera composición del exilio es evidente que esa experiencia ha conllevado para Ovidio una reflexión sobre el tema de la *mediocritas*; además, en *Tr. I I* reelabora motivos de ascendencia horaciana como la personificación del *liber*, a la manera de la epístola I 20 de Horacio y presenta en los versos 39-42 un motivo autobiográfico de cuño horaciano (epístola II 2, 65 ss.), como es la vinculación entre la tranquilidad del ambiente y la posibilidad de escribir poesía. En *Tr. II 2*, 13-20 Ovidio intenta dar a Augusto una lección de literatura que presenta significativas similitudes con las de Horacio *Epístolas* I 19 y II 1¹⁴. En *Tr. III 4*, los versos 21-26, que hablan del vivir contento con el nacimiento y la suerte de cada uno, evitando la amistad con los poderosos, hacen referencia más que evidente a Horacio *Epístolas* I 17 y 18, en las que da consejos sobre cómo tratar con los poderosos¹⁵. En *Tr. IV 10*, la única ocasión en que Horacio es citado expresamente, en la famosa autobiografía que cierra el libro, el poeta evoca al Horacio lírico, reconociendo sus méritos, que lo llevan a presentarlo, aisladamente de los demás poetas a los que ha tratado y estima, como un *vates* en parangón con Virgilio¹⁶. Por otra parte, el carácter de *sphragís* funeraria de la composición presenta un gran paralelismo con Horacio *Ca. III 30*, donde, por lo demás, las alusiones epigráficas serían más explícitas¹⁷. En este sentido, no hay que olvidar la cercanía entre los epigramas funerarios y la forma literaria de la *sphragís*¹⁸.

No obstante esta abundante presencia de Horacio, o lo horaciano, en Ovidio, hay estudiosos que sugieren una cierta antipatía del elegíaco hacia el lírico; así lo hace notar Holleman¹⁹, para quien la admiración que Ovidio parece expresar hacia Horacio no es sincera y que interpreta el *numerosus*²⁰ *Horatius* en clave irónica. Veremos, al final, en qué sentido se puede interpretar la restricción condicional del último verso de las *Metamorfosis*, ya que, en mi opinión, podría estar en cierto modo vinculado con esta cuestión.

14. Véase el análisis de I. CICCARELLI 2003.

15. Concretamente I 17, 35 *principibus placuisse viris non ultima laus est*, que concuerda con el autobiográfico I 20, 23 *me primis urbis placuisse domique*.

16. En opinión de R. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1995, eso parece sugerir el dístico, vv.41-42, *temporis illius colui fovique poetas, / quoque aderant vates, rebar adesse deos*.

17. Cf. J. GÓMEZ PALLARÉS 1999.

18. Cf. I. CICCARELLI 1997: 90.

19. 1970 y 1971; además apunta el poco entusiasmo con que fueron recibidos por el público los tres primeros libros de *carmina* horacianos.

20. El adjetivo quizá críticamente más logrado de Ovidio, en palabras de P. MIGLIORINI 1980: 56, n.2.

3. LA SPHRAGÍS Y EL GÉNERO DE LAS METAMORFOSIS

Aunque la voz de Ovidio, o del narrador ovidiano, estaba ya presente desde los primeros versos de la obra (I 3-4: *primaque ab origine mundi ad mea perpetuum deducite tempora carmen*), al final de la misma emerge con más énfasis y el uso de la primera persona, que se entiende como reminiscencia más lírica que épica, plantea la cuestión del género; también la clara presencia de Horacio al final de la obra es un hecho más que lleva a cuestionarse sobre el género de la misma.

Que se ha escrito mucho sobre el tema es cosa sabida, y aunque son mayoría los autores que la consideran una obra épica, hay muchos elementos en ella que la hacen, al menos, una obra épica muy particular, desde hechos tan simples como el número de libros que, múltiplo de cinco²¹, no va en la línea de la épica homérica o virgiliana (donde el número de libros es múltiplo de 6) sino que es más característico bien de la épica de Ennio o Calímaco, bien de la elegía del propio Ovidio²²; por otra parte, para aunar los antitéticos *carmen perpetuum* y *carmen deductum*, Ovidio utiliza todos los géneros literarios del modo que mejor conviene a sus intenciones, guiado en cierta medida por esa libertad más o menos arbitraria que ya había expresado en el v.1 cuando afirmaba *in nova fert animus mutatas dicere formas corpora*.

En la cuestión del género, hay que tener en cuenta que Ovidio va avanzando a lo largo de todas sus obras sin que se produzca una ruptura entre cada nueva obra y las anteriores: en cada obra pasan a primer plano determinados elementos o motivos que convierten la más reciente en algo diferente de lo anterior pero no de forma absoluta. De acuerdo con una teoría rígida de los géneros, no se produce la diferenciación que debería haberse producido, es decir, que no hay, en sentido estricto, solución de continuidad entre una obra y otra²³. Por otra parte, si, como afirma Galinsky²⁴, la

21. Y no parece que el número estuviera condicionado por las exigencias de publicación de una obra tan grande en varios volúmenes, sino que fueron concebidos como 15 libros, a juzgar por *Tr.* I 1, 117 y III 14, 9; cf. M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS 2004⁶: 86.

22. Cf. E. MERLI 2004: 307 Between the *Amores* and the *Metamorphoses* there exist complex and deep-rooted ties: his elegiac experience is not being cancelled or disowned but becomes –after being officially exhausted– one of the elements in the texture of an epic poem which for its greatest part is dedicated to the narration of the vicissitudes of love. The principle which governs the mechanism of metamorphosis requires that something of the previous form be maintained in the new one: we can therefore include among the many footprints which the erotic elegy has left in the hexametric poem the structure based upon a total of fifteen books, an indication of continuity and transformation.

23. Con Ovidio, y Salustio, comienza una revolución literaria (que pone fin al clasicismo agústeo y trae el nuevo estilo o barroco literario, típico del período neroniano y visible en autores posteriores como Tácito, Estacio o Juvenal) que supone el triunfo del *ingenium* sobre el *ars*. Una consecuencia de esa revolución es la ruptura de fronteras entre los géneros, sobre todo los poéticos, y la presencia en obras de un género de elementos procedentes de géneros diferentes; esas obras no responden ya a la clasificación tradicional. El primero que traspassa de un modo claro los límites genéricos es Ovidio, en cuya producción no hay ditintición tan clara entre géneros como en Virgilio; cf. D. ESTEFANÍA 1999.

24. 1999: 308.

habilidad para *referre idem aliter* es una piedra angular en el programa poético ovidiano, si, siguiendo al mismo autor, no hay que incidir tanto en la idea de que en las *Metamorfosis* Ovidio está atento a las convenciones genéricas cuando, de hecho, adapta libremente, cambia y juega con los motivos encontrados en las versiones de los autores precedentes, y si las *Metamorfosis*, en muchos aspectos, son el diálogo de Ovidio con Virgilio y Ovidio anuncia límites solo para transgredirlos (un procedimiento central para la poética de las *Metamorfosis*), no es de extrañar que el mensaje épico fundamental esté salpicado por la constante intervención del narrador, llamando la atención sobre sí y dejando ver clara la inspiración elegíaca, casi lírica se podría decir²⁵, haciendo gala su autor de esa habilidad para mezclar géneros y formas de expresión²⁶.

4. SENTIDO DEL FINAL DE LAS METAMORFOSIS

No es, pues, extraña la presencia de los últimos versos, que refieren lo mismo que Horacio *aliter*, que adaptan un motivo encontrado en un poeta precedente, que suponen un diálogo entre Ovidio y Horacio y que transgreden los límites épicos del poema con la inclusión de un motivo lírico.

Quizá la primera cuestión que deba plantearse sea la de si los versos que cierran el gran poema hexamétrico son o no una *sphragis*. Algunos les niegan no tanto su carácter de *sphragis* sino el hecho de que hayan de ser considerados de forma aislada del resto del poema; la idea es que forman un todo con el resto del poema, pues repiten motivos e incluso léxico del proemio, y son la culminación del priamel que los precede, pues Ovidio, especialmente mediante el uso de la palabra *opus*, apunta a la política edilicia de Augusto, promotor de numerosos *opera*, que no serán tan duraderos como su propio *opus*; a no considerar estos versos como una *sphragis* contribuye también la ausencia de algunos rasgos propios de las mismas: incluso en esas ausencias su modelo sigue siendo Horacio, pues falta en ambas composiciones el nombre del autor²⁷, que sí aparece, en cambio, en otros pasajes ovidianos (por ejemplo *Ex Ponto* II 5, 1-2 o *Amores* XI 1, 1-2, dos poemas poetológicos que comparten con el final de las *Metamorfosis* incluso términos como *vivam*, *opus*, o temas como la inmortalidad alcanzada gracias a la obra poética, un acto de autoglorificación que se documenta de modo muy especial en el pasaje que nos ocupa); pero lo cierto es que los nueve versos cumplen con muchas de las características de la *sphragis* y como tal deben ser considerados: se trata de una amplificación del leitmotiv ya constatado en los poemas-*sphragis* de *Amores* I 15 y III 15. Con el uso de ciertos términos quizá

25. Cf. M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS 2004⁶: 97.

26. Lo que convierte a la obra en un cruce de variados géneros; cf. R. M^a. IGLESIAS MONTIEL - M^a C. ÁLVAREZ MORÁN, 1991: 18 y 2002.

27. Cf. J. VEREMANS 2006: 379.

Ovidio haya querido poner intencionadamente en evidencia que este epílogo²⁸ forma parte de una sola gran idea: la gloria inmoral de su arte y de su renombre. ¿Querría quizá Ovidio dar una cierta cohesión a las tres *sphragídes*?

Si un topos de la forma literaria de la *sphragís*, presente ya en Timoteo, era la inserción del autor en una lista de ilustres predecesores²⁹, vemos cómo el final de las *Metamorfosis* adapta de forma muy personal ese topos y no cita pero sí alude tan abiertamente a Horacio que se puede considerar citado, y si bien Horacio no puede ser considerado un predecesor literario de Ovidio, sí al menos es el modelo con el que parangonarse y predecesor en la consecución de la gloria mediante la fama que procura la poesía.

Con todo, la alusión a los propios méritos poéticos, otro de los tópicos de la *sphragís*, en Ovidio se limita a los de la obra que ha terminado, mientras que Horacio citaba de forma expresa y lleno de orgullo su labor de aclimatador de la canción eolia a los modos latinos, en la que él mismo se presenta como pionero, consciente de la trascendencia de esa labor y del lugar que la misma le concede en la historia literaria. Por otra parte, si en Ovidio es característica de la *sphragís* la intención profundamente apologética³⁰, de acuerdo con parte de la crítica podría interpretarse en ese sentido también el recurso a Horacio, autor bienquisito en el círculo de Augusto, para cerrar su mayor obra.

Cierto es que Ovidio no da cabida en estos últimos versos a muchos de los tópicos de la *sphragís* (su propio nombre, su patria, sus logros vitales³¹), pero si aceptamos, como es inevitable, que el modelo seguido muy de cerca es la oda III 30 de Horacio y concedemos a ésta el carácter de sello personal del autor, es decir, de *sphragís*³², no creo que se le pueda negar a los versos ovidianos³³, por más que puedan constituir una *sphragís sui generis*, por más que se puedan pensar consecuencia lógica de la obra³⁴ y no proyectados o escritos a posteriori, como un añadido.

Obviamente quienes así piensan no pueden considerar el epílogo escrito en el destierro o después de conocer el decreto que apartaba a Ovidio de la urbe; por otras razones, tampoco lo consideran añadido posteriormente quienes no interpretan en clave política algunos de los elementos del mismo (como la *Iovis ira*)

28. Cf. J. VEREMANS 2006: 386.

29. Cf. I. CICCARELLI 1997: 79.

30. Así al menos ocurre en la enorme *sphragís* que es Tr. IV 10; cf. I. CICCARELLI 1997: 91.

31. Composiciones como Propertio I 21 y 22, son consideradas como *sphragídes* aunque no presentan todos y cada uno de los motivos propios de éstas: por ejemplo, Propertio no hace mención de su nombre ni de sus méritos; en cambio, Virgilio, *Georg.* IV 563-566 –quien, al igual que Ovidio, reclama implícitamente una cierta igualdad con el *Princeps*; cf. GRIFFIN 2005: 311– sí que se atiende en mayor medida a los tópicos propios de este tipo de composiciones.

32. Efectivamente, así los considera ROMANO 1991: 843 (quien matiza su carácter de *sphragís* diciendo que debe ser considerada «meglio, come una iscrizione apposta al monumento che metaforicamente rappresenta l'opera poetica»).

33. Así los cataloga, por ejemplo, THOMAS 1988: 239, al comentar la *sphragís* de las *Geórgicas*.

34. Cf. B. L. WICKKISER 1999.

ni creen que Ovidio reelaborara su obra en el destierro³⁵; por el contrario, hay autores que sí consideran que el tiempo inmediatamente posterior al decreto de exilio lo dedicó Ovidio a dar un final a la obra que podía rehabilitarlo ante Augusto y a efectuar algunos cambios en el conjunto de la misma³⁶.

En esta obra, el evidente propósito de estar a la altura de un tono acorde con el poema épico y con la forma que acababa de imprimirle Virgilio, tiene como consecuencia natural una mengua en los motivos «*sphragísticos*» respecto a otras obras ovidianas: el proemio es brevísimo, con algunos apuntes en esta línea³⁷, pero nada que garantice la presencia de la persona de Ovidio, que irrumpe en cambio con fuerza en los versos finales, donde es evidente la presencia del topos de la «Ichform»³⁸ (aunque no el nombre del autor).

No puede olvidarse, a pesar de todo, que, condicionado por el prejuicio de la prevalente impersonalidad del poema épico, vigorizado por el reciente poema de Virgilio³⁹, Ovidio no toma de Horacio los motivos más característicos de la *sphragís*, como el recuerdo de la patria y la alusión biográfica a la propia ascensión y a la propia obra; por eso, en opinión de Paratore, este final queda suspendido a medio camino entre la impersonalidad casi absoluta de la épica y las concesiones a un interés personal, y no llega a configurarse en la verdadera forma de una *sphragís*.

La obra acaba con la pervivencia del poema y de su nombre tras la muerte del poeta; en ese sentido, empieza y acaba con metamorfosis (del caos al cosmos en el libro I y con la apoteosis de Julio César en el último, o mejor aún, con la obra misma que se vuelve imperecedera y que, en consecuencia, hace a su autor inmortal). También en esto podemos considerar que el *carmen* horaciano ofrecía un ejemplo, quizá no advertido hasta ahora: es clara la metamorfosis de Horacio en inmortal gracias a su arte, así como la metamorfosis de Ovidio en el mismo sentido (lo que Ruiz de Elvira llama la «apoteosis de la metamorfosis» con referencia a todo el libro XV, que es más significativa al final del mismo con la apoteosis de César, que prefigura la de Augusto, y con una especie de apoteosis que es la inmortalidad que el poeta vaticina para sí⁴⁰); pero en Horacio se había operado otra metamorfosis, quizá de la que más orgulloso se siente, la que lo llevó a ser *ex humili potens*, explícitamente nombrada con la concisión y exactitud propias de Horacio para forjar expresiones que dan cuerpo y a la vez crean conceptos, máximas y tópicos que perdurarán más allá de la muerte del autor, como ocurre con el celeberrimo *carpe diem*⁴¹.

35. Así M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS 2004⁶: 106-107.

36. Así M. POHLENZ 1913: 12.

37. Como v.1, *fert animus*; v. 2-3, *coeptis... meis*; v. 4, *mea... tempora*; cf. PARATORE 1958: 192-194.

38. Cf. J. VEREMANS 2006, 379.

39. Quien, no obstante, parece resistirse a aparecer en su obra y la comienza con una primera y rotunda primera persona del verbo *cano*.

40. Cf. M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS 2004⁶, n. 1830.

41. O la también famosísima *aurea mediocritas*.

Por otro lado, la más que evidente presencia de Horacio en estas líneas se ve reforzada por una alusión, considero, directa a él: ya he referido más arriba cómo los versos 41-42 de la elegía autobiográfica en la que Ovidio expresa sus gustos literarios parecen considerar a Horacio, al margen de los poetas con los que Ovidio ha tratado y a los cuales estima, como un *vates*. Pues bien, quizá el último verso no deba entenderse como una alusión general a los *vates* que presagian tales cosas sino como una referencia concreta a Horacio, cuyas palabras Ovidio *refert aliter*: tras haber expuesto las mismas convicciones acerca de la inmortalidad de su obra y de sí mismo con sus propias palabras (aunque muchas de ellas estaban ya en la composición horaciana), Ovidio, con cierta ironía si se quiere, se permite poner en duda las posibilidades reales de las mismas, o al menos las limita a la credibilidad que se pueda dar a las palabras del propio Horacio. Duda que toma fuerza si tenemos en cuenta que, aunque Ovidio parece situar en un mismo plano, al margen de los demás *poetae*, a los *vates* Virgilio y Horacio, para Virgilio, no duda en afirmar la perdurabilidad de su obra ligada a la perdurabilidad de Roma, como vemos en los versos 25-26 de *Amores* I: *Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur./Roma triumphati dum caput orbis erit*, mientras que parece negársela a Horacio⁴² o al menos no afirmarla tan rotundamente, a juzgar por el escepticismo con que se refiere a la suya propia expresada con las palabras de Horacio, cuando dice *siquid habent veri vatum praesagia*.

Horacio ligaba la eternidad de su *monumentum* a la del Capitolio, es decir, a la eternidad de Roma⁴³. Ovidio, en cambio, como garantía de su propia inmortalidad no asume tanto la eternidad de Roma (cosa que sí hace, en cambio, en estos versos citados a propósito de Virgilio) como los *praesagia vatum*; es decir, Ovidio no confía la gloria eterna de su poesía a un elemento externo, a un dato de la realidad sino a la autoconsciencia de la poesía, que es la garante de su propia inmortalidad. Traduciendo a Rosati⁴⁴, es «como decir: la poesía es inmortal porque lo dice la poesía». Y si Ovidio confía la inmortalidad de la poesía al aval de la propia poesía, a los *praesagia vatum*, qué mejor modo de afirmarla que recurriendo a los *praesagia* de un *vates* ya consagrado. Sería como decir (por decirlo a la manera de Rosati): mi obra y yo vamos a ser inmortales, si es cierto lo que anuncia aquél del que tomo estas palabras. Este cierre en bucle, con una alusión explícita a mi entender dentro de otra alusión de contenido, léxica, morfológica y sintáctica, hace de este un pasaje de alto

42. Así opina M. G. IODICE DI MARTINO 1981: 88; por lo demás, extraña en este estupendo trabajo la ausencia de algún tipo de referencia al final de las *Metamorfosis*; cierto es que la autora hace un repaso por los lugares en que Ovidio se refiere nominalmente a los poetas, pero la evidente vinculación de estos versos con Horacio equivalen, en mi opinión, a una cita nominal.

43. En efecto, la oda horaciana retoma un tema presente ya en autores griegos como Simónides o Píndaro dándole un enfoque totalmente latino, citando como marco temporal de su propia inmortalidad la perdurabilidad del Capitolio, el centro del mundo (cf. ROMANO 1991: 843), exponente de la inmortalidad de la propia Roma (cf. M. D. DOPICO CAÍNZOS 1998).

44. 1979: 120.

contenido narratológico, o poetológico, una prueba significativa de la autoconsciencia de la poesía.

El sobrado conocimiento de los poetas y su poesía que Ovidio despliega en todas sus otras obras en las frecuentes citas y alusiones a sus colegas⁴⁵, parece dejar fuera a *Metamorfosis*, pero creo que la presencia de Horacio al final de la obra es si cabe más significativa y explícita de lo que habría sido la sola mención de su nombre.

Por último, siguiendo la tipología de los procedimientos intertextuales que propone Alvar Ezquerro⁴⁶, diremos que Horacio es aquí el modelo libremente asumido, buscado de forma consciente y personal, que esa elección como modelo obedece también a las convenciones literarias de la época, que definen lo que en la historia literaria se denomina una generación⁴⁷, y que dentro de las modalidades de intertextualidad ha de situarse entre las de mayor carga estilística: como alusión, imitación o, si se considera que Ovidio, en su pretendida actitud negativa hacia Horacio, despliega sus recursos poéticos en competencia con el poeta lírico, como emulación, modalidad del más fuerte valor estilístico. Lo cierto es que son tantos los elementos comunes a ambas composiciones que resultaría demasiado flojo hablar de alusión; creo más bien que se trata de una *retractatio* del tema, que quizá pueda encerrar un cierto deseo de emulación, y aunque, como indica Alvar, estos tipos de intertextualidad pertenecen al ámbito de la microscopía del hecho literario, en el caso de Ovidio no se requiere de un microscopio de alta precisión, dadas las evidentes conexiones.

La alusión a Horacio es explícita, y en la confrontación entre *comparandum* y *comparatum*⁴⁸, Ovidio denuncia su propio gesto con la inequívoca señal del *siquid habent veri vatum praesagia*, con el que recuerda al lector que alude a un poeta instalado y en la fama. El mecanismo alusivo entra en el tipo que Conte⁴⁹ define como «allusione riflessiva», que se basa en la similitud, en el acercamiento de dos términos y que se distingue entre los procedimientos alusivos por su carácter de marcado intelectualismo.

Hay quien habla de imitación⁵⁰, quién de modificación⁵¹, quién de alusión⁵², otros para quienes el eco de Horacio es un desafío tendencioso⁵³, otros que ven

45. Cf. H. O. KROENER 1971 o M. G. IODICE DI MARTINO 1981.

46. 1998.

47. Como la del siglo de Augusto, en la que los escritores que ejercieron su actividad tenían un conocimiento libresco pero también real y cercano de los escritores de la generación inmediatamente precedente, a los que incluso pueden haber conocido. Esos modelos inmediatos, o esos escritores de moda, proporcionan un bagaje cultural muy específico; cf. A. ALVAR EZQUERRA 1998: 9.

48. Cf. G. ROSATI, 1979: n. 30.

49. Memoria dei poeti e sistema letterario, Torino 1974, p. 44 s., citado en n. 30 por Rosati.

50. Así D. KORZINIEWSKI 1968: 30.

51. Así M. VON ALBRECHT 1981: 224.

52. De alusión reflexiva habla Conte.

53. Cf. R. COLEMAN 1971: 476.

el autoencomio en primera persona por parte de Ovidio como un anticlímax⁵⁴ a las precedentes apoteosis de Julio César y Augusto, de un efecto más chocante aún por cerrar un *carmen perpetuum* al estilo de la épica impersonal, que derrocha una sutil ironía, quizá desafiante, a la hora de asentir a los ideales de Augusto; de oposición a Augusto hablan también otros... Currie⁵⁵ cita a Galinsky para demostrar lo absurdo de los términos «augustanismo» o «anti-augustanismo» con respecto a las *Metamorfosis*. La conclusión de Galinsky es que el objetivo de Ovidio era demostrar que el tratamiento no moral, no metafísico, divertido, ingenioso, humorístico, visual y puramente narrativo del mito podía existir válidamente junto al de Virgilio. Quizá, en su actitud hacia Augusto, habría que considerar que Ovidio no estaba ni en «pro» ni en «contra», sino más bien «al margen de», y que Ovidio ni tenía presente a Augusto ni, por tanto, reelaboró las *Metamorfosis* en el exilio para alcanzar su favor⁵⁶.

El valor del pasaje es claro, creo, en este sentido, pero queda cuestionarse cuál es la actitud de Ovidio ante el pasaje imitado (aludido, recreado...), o lo que es lo mismo, con qué ánimo se enfrenta a su autor y qué motivo lo mueve a expresar un tema instalado ya en la literatura latina a la manera en que ya lo había expresado Horacio. Es difícil decidirse en la cuestión de la verdadera actitud de Ovidio ante Horacio; los argumentos de los que piensan en una antipatía más o menos acentuada pueden ser tan convincentes como los de aquellos que defienden justo lo contrario. De hecho yo misma he ido cambiando de idea a medida que leía las diferentes posturas. Y confieso que aún puedo ser ganada para uno u otro bando, pero me inclino a pensar que, si Ovidio es el poeta lector e innovador, el que no escatima en citar a otros poetas para entablar con el público una especie de juego en el que el lector reconocía el texto de origen y disfrutaba descubriendo y contemplando su *mutata forma*; si, como vemos en el último verso de las *Metamorfosis*, la poesía es la propia garante de lo que afirma y no hay realidad más allá de ella misma que pueda condicionarlo, al componer estos versos Ovidio no debió de actuar movido por más estímulo que el de rendir un homenaje a la propia poesía, el de hacer que el lector mirara el texto a distancia, el de, en definitiva, llamar la atención sobre el lenguaje mismo, o como se conoce desde hace ya mucho, función poética del lenguaje; el deseo, en suma, de dotar a su obra de un broche final digno de la misma, y ese ejemplo lo tenía en el cierre de los *carmina* horacianos, y en ningún otro lugar. Si quería cerrar su gran obra a lo grande, ensalzando a la vez su figura como poeta, la importancia de la obra que terminaba y proclamando la inmortalidad que gracias a ella alcanzaría, no podía hacerlo sin echar mano de Horacio. Si a la hora de reutilizar y adaptar las palabras de Horacio su actitud fue de sincera admiración, como creo, o, por

54. CH. SEGAL 1969: 289 ss.; de acuerdo con él en la intención irónica y opuesta a Augusto por parte de Ovidio se muestra C. MOULTON 1973.

55. 1981: 2729, n. 68.

56. M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS 20046:106-107.

el contrario, tuvo que hacer un ejercicio de «reestructuración cognitiva», e imprimió a sus versos una cierta dosis de ironía con la que superar el supuesto rechazo que su autor le debía de causar, quizá nunca lo sepamos. Lo que sí sabemos es que Ovidio se sentía tan orgulloso de sus *Metamorfosis* como Horacio de sus *Carmina*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- M. VON ALBRECHT, 1981: «Dichter und Leser- am Beispiel Ovids», *Gymnasium* 1981 88: 222-235.
- M. VON ALBRECHT, 1981b: «Ovide et ses lecteurs», *Revue des études latines* 1981 59: 207-215.
- A. ALVAR EZQUERRA, 1998: «Tipología de los procedimientos intertextuales en la poesía latina antigua», *IX congreso español de estudio clásicos*. 5, Madrid, 1998: 3-16.
- M^a C. ÁLVAREZ – R. M^a IGLESIAS (ed. y trad.), 2004⁶: Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, 1995.
- I. CICCARELLI, 1997: «Ovidio, *Tristia* 4, 10 e i *topoi* della *sphragis*», *Aufidus* 1997: 61-92.
- I. CICCARELLI, 2003: «Da Orazio a Ovidio: 'lezioni di letteratura' a confronto», *Euphrosyne* 2003 3: 317-326.
- R. COLEMAN, 1971: «Structure and intention in the *Metamorphoses*», *The classical Quarterly* 1971 21: 459-477.
- H. M. CURRIE, 1981: «Ovid and the roman stage», *ANRW* 1981 II, N^o 31. 4: 2701-2742.
- R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, 1995: «Numerosus Horatius. Aspetti della presenza oraziana in Ovidio», en *Orazio: umanità, politica, cultura. Atti del convegno di Gubbio 20-22 ott. 1992*, a. c. di A. Setaioli, Perugia, 1995, 101-116.
- M. D. DOPICO CAÍNZOS, 1998: «Le concept de l'aeternitas de Roma. Sa diffusion dans la société romaine», *Les Études Classiques* 1998 66: 259-279.
- D. ESTEFANÍA, 1999: «Ovidio, Quintiliano y el «canon» literario», en *Ovid, Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2 vol., her. W. Schubert, Studien zur klassischen Philologie 100, Frankfurt am Main, 1999, II 829-840.
- E. FLORES, 1999: «Lucrezio in Ovidio», en *Ovid, Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2 vol., her. W. Schubert, Studien zur klassischen Philologie 100, Frankfurt am Main, 1999, I 35-40.
- K. GALINSKY, 1999: «Ovid's poeology in the *Metamorphoses*», en *Ovid, Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2 vol., her. W. Schubert, Studien zur klassischen Philologie 100, Frankfurt am Main, 1999, I 305-314.
- J. GÓMEZ PALLARÉS, 1999: «Ovidius epigraphicus : *Tristia*, lib. 1 : con excursus a 3, 3 y 4, 10», en *Ovid, Werk und Wirkung, Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2 vol., her. W. Schubert, Studien zur klassischen Philologie 100, Frankfurt am Main, 1999, II 755-773.
- J. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, 1993: «En torno a la *retractatio* de un pasaje virgiliano en *Tristia* I, 1», *Latomus* 52: 75-83.
- J. GRIFFIN, 2005: «Augustan poetry and augustanism», en K. Galinsky (ed.), *The Cambridge companion to the age of Augustus*, Cambridge, 2005: 306-320.
- A.W.J.HOLLEMAN, 1970: «Ovid, *Tr.*, IV, 10, 50», *Latomus* 1970 29 2: 503-504.
- A.W.J.HOLLEMAN, 1971: «Ovid and Politics», *Historia* 1971 20: 458-466.
- R. M^a IGLESIAS MONTIEL – M^a C. ÁLVAREZ MORÁN, 1991: «*Met.* II 262-300 y su incidencia en la unidad de la epopeya ovidiana», *Myrtia* 1991 6: 11.25.

- R. M^a IGLESIAS MONTIEL – M^a C. ÁLVAREZ MORÁN, 1998: «Ovidio, receptor e innovador en las *Metamorfosis*», *IX congreso español de estudios clásicos*. 5, Madrid, 1998: 117-121.
- M. G. IODICE DI MARTINO, 1981: «Ovidio e la poesia», *Rivista di cultura classica e medioevale* 1981 23: 63-108.
- D. KORZINIEWSKI, 1968: «*Monumentum regali situ pyramidum altius*, (Zu Hor. C. 3, 30)», *Mnemosyne* 1968 21: 29-34.
- H. O. KROENER, 1917: «Ovidio y los poetas», *Estudos clásicos* 1971 15: 99-110.
- J. LUQUE MORENO, 1995: «Tíbulo a través de Ovidio», *Emerita* 1995 63 (2): 341-351.
- J. LUQUE MORENO, 1998: «Métrica y estilística: líneas generales», *Florentia Iliberritana* 1999 10: 201-210.
- E. MERLI, 2004: «On the number of books in Ovid's *metamorphoses*», *Classical Quarterly* 2004 N.S. 54 (1): 304-307.
- P. MIGLIORINI, 1981: «Osservazioni di critica letteraria in Ovidio: il giudizio su Lucrecio in *Am.* I 15, 24-25», *Prometheus* 1980 6: 56-66.
- C. MOULTON, 1973: «Ovid as anti-augustan: *Met.* 15, 843-79», *The Classical World*, 1973 67: 4-7.
- E. OTÓN SOBRINO, 1999: «Tíbulo en Ovidio», en *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, 2 vol., her. W. Schubert, *Studien zur klassischen Philologie* 100, Frankfurt am Main, 1999, I 153-155.
- Oxford Classical Dictionary*, Hornblower, S.-Spawforth, A. (ed.), Oxford, 2003³.
- M. POHLENZ, 1913: «Die Abfassungszeit von Ovids *Metamorphosen*», *Hermes* 1913 48: 1-13.
- E. PARATORE, 1958: «L'evoluzione della «sphragis» dalle prime alle ultime opere di Ovidio», *Atti del convegno internazionale ovidiano*, Sulmona, 1958: 73-203.
- G. ROSATI, 1979: «L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 1979 2: 101-136.
- CH. SEGAL, 1969: «Myth and philosophy in the *Metamorphoses*», *American Journal of Philology*, 1969: 257-292.
- R. F. THOMAS, 1988: *Virgil, Georgics*, vol. 2: books III-IV, Cambridge.
- J. VEREMANS, 2006: «La *sphragis* dans les *Amores* d'Ovide: une approche stylistique e rhétorique», *Latomus* 2006 65 (2): 378-387.
- B. L. WICKKISER, 1999: «Famous last words: putting Ovid's *sphragis* back into the *Metamorphoses*», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 1999: 113-142.

EL MITO DE FAETÓN (*OVIDIO MET. I 751-779 II 1-400*)
Y SUS PRECEDENTES EN EL ORIENTE ANTIGUO

RAFAEL JIMÉNEZ ZAMUDIO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El autor trata de analizar el núcleo primigenio del mito de Faetón no sólo en las composiciones literarias en que se ha conservado ampliamente, como las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Dionisiacas* de Nonno de Panoplis, sino también en las obras de pensadores como Platón y Lucrecio. Tras un análisis del valor etiológico de la historia de Faetón se propone una detallada comparación con el mito mesopotámico de Adapa escrito en lengua acadia. Como consecuencia de las semejanzas advertidas en ambos mitos resulta ciertamente sugestivo propugnar una relación de dependencia entre ambas historias o bien analizarlos como el doloroso resultado de experiencias comunes al ser humano.

Palabras claves: *Adapa; mito; Faetón.*

Summary: The author tries to analyze the original core of Phaethon's myth not only in the literary compositions in which it has been widely remained, like Ovidius (*Metamorphoses* I 751-779, II 1-400) and Nonnus of Panoplis (*Dionysiaca* XXX-VIII 105-434), but also in thinkers' works such as Plato and Lucretius. After an analysis of the aetiological value of Phaethon's story, it is proposed a detailed comparison with Adapa's Mesopotamic myth written in akkadian language. As a consequence of the similarities observed in both myths, it turns out to be certainly suggestive to propose that there is a relation between both stories or to analyze them as the painful result of experiences common to mankind.

Key words: *Adapa; myth; Phaethon.*

1. Nos equivocáramos si pensásemos que todos los mitos clásicos tienen su origen en el mundo griego. Es cierto que Roma acogió un considerable número de narraciones míticas griegas a las que infundió su peculiar impronta. Pero, al menos, los mitos más célebres y universales ya se conocían muchos siglos antes en otras culturas que florecieron, en algunos casos, dos milenios antes que la cultura griega. Podría ser objeto de discusión, en algunos casos, si el mito –a modo de explicación de las cosas– emerge como fruto de la respuesta que se da a situaciones idénticas, o si determinadas formas de transmisión se deben a una clara dependencia. De todos modos, en la mayoría de los casos, ambas posibilidades son plausibles. La cuenca del Mediterráneo fue ese lugar de encuentro del Oriente Mesopotámico, rico en esa sabiduría popular que se centraba en las cosas concretas, y del Occidente clásico en donde al goce estético se sumaba la reflexión abstracta. La frescura y sencillez del mundo oriental acabó por encontrar acomodo en la reflexiva imaginación del mundo clásico. De esta forma, el mito, como un modo de explicar lo racionalmente inexplicable, vino a ser en las antiguas culturas un método fecundo, que encontraba sus temas en sus propias experiencias y, sobre todo, en sus temores y desvelos. En la mayoría de las ocasiones era el recuerdo vivo de algún acontecimiento, que contado de generación en generación pasó, en un momento dado, de la fase oral a la fase escrita. Para una mentalidad primitiva la eclosión de una Naturaleza desbordada por un desastre cósmico debió constituir una fuente de perplejidad y terror. Algo, que de un modo ominoso se imponía ante sus ojos. Cuando a experiencias de esta naturaleza el hombre trataba de aplicar su racionalidad, no podía menos de ver en ello la presencia de seres y fuerzas superiores e inasibles. Y cuando los hechos se convertían en desdichas y desastres, se acababa experimentando un sentimiento de culpabilidad e impotencia frente a unos seres superiores. En estos casos el ser humano empezaba a caminar por el sendero de la religión y la explicación teológica. Y esto tenía lugar, sobre todo, en los desastres inmotivados, como los diluvios o las catástrofes de la Naturaleza a causa del fuego o de los vientos. A partir de aquí las narraciones de algunas calamidades, que habían sido hondamente experimentadas por el hombre, terminaron adquiriendo la categoría de mito y acabaron siendo un modo de explicar lo enigmático, recóndito y ominoso, constituyendo, como en las fábulas, un modo inferior de demostración y explicación¹.

2. Lo que pretendemos en este breve artículo es valorar el mito de Faetón a la luz de una perspectiva etiológica, no tanto desgranando cada uno de los episodios ya hermosamente elaborados por el arte del poeta, como tratando de inquirir el núcleo primitivo del mito. Una tarea de esta naturaleza sólo puede culminarse con éxito si somos capaces de separar los constituyentes esenciales y nucleares de aquellos que se muestran accesorios e incidentales. En esta labor pueden servirnos de gran ayuda las contribuciones que nos proporcionan los antiguos filósofos y pensadores cuan-

1. Un excelente desarrollo en torno a la Mitología como instrumento de conocimiento puede encontrarse en J. BOTTÉRO-S. N. KRAMER 1993. pp. 79-104.

do aluden de algún modo al mito de Faetón². Una vez que hayamos alcanzado esta meta, cabe preguntarnos qué significa el mito, cuál es su punto de partida, su desarrollo, culminación y personajes. Nuestro interés no es, por tanto, elaborar un análisis literario acerca del mito ni descubrir sus fuentes, como tampoco reseñar las diversas tradiciones conforme a las cuales se pudieron desarrollar sus diversas variantes.

3. Si dejamos a un lado el tardío relato elaborado por Nonno de Panopolis acerca del mito de Faetón, es de justicia reconocer que la narración más hermosa y completa que se hizo del mito corresponde a Ovidio. La historia de Faetón constituye uno de los mitos más extensos y elaborados de su *Metamorfosis*, llegando a ocupar un total de cuatrocientos veintiocho versos distribuidos entre el final del primer libro (I, 751-779) y dos terceras partes del segundo (II, 1-400)³. Ovidio iba engarzando cada uno de sus mitos mediante un procedimiento de enlace por el que un determinado personaje servía de conexión entre el final de un mito y el comienzo del otro. En nuestro mito, Epafo, un vástago de la diosa Io, cumple esa función cuando hiere el orgullo de Faetón, al poner en duda su filiación divina por línea paterna. Las palabras de Epafo produjeron dolor, cólera y vergüenza en lo más profundo de Faetón, quien raudo se dirigió a su madre pidiéndole la prueba de su origen divino:

*At tu, si modo sum caelesti stirpe creatus
ede notam tanti generis meque adsere caelo!*
(*Met. I, vv. 760-761*)

«Mas tú, si es cierto que he sido creado de estirpe celeste, dame una prueba de tan excelso linaje y hazme partícipe del cielo».

Es curioso observar cómo en otras narraciones no aparece en absoluto este episodio. En Ovidio, en cambio, cobra el relato especial importancia, ya que se convierte en la causa principal de la posterior tragedia. Clímene, su madre, le asegura la paternidad divina y le insta a que se encamine a la casa de su padre y se lo pregunte. Al punto Faetón se dirige al palacio del Sol donde Febo, su padre, tiene el trono. El segundo libro de las *Metamorfosis* inicia su andadura con una descripción brillante y prolija del Palacio del Sol (II, 1-18) y la llegada de Faetón a la corte de Febo (II, 19-30). Al calor de un entrañable diálogo entre padre e hijo, Febo le asegura su

2. En mayor o menor medida pensadores como Platón en su *Timeo* (22 b, c), Lucrecio en su *De rerum natura* (V, vv. 394-405), Luciano en su *Diálogo de los dioses* (XXV) y Filóstrato en sus *Imágenes* (I, 11) hicieron mención del mito de Faetón insistiendo en la sección nuclear del mito.

3. Para un estudio pormenorizado del mito de Faetón con amplia bibliografía puede consultarse F. BÖMER 1969, vol I, pp. 220-223, M. HAUPT - R. EHWALD - R. VON ALBRECHT 1966, vol. I, pp.78-79. Véanse también A. RAMÍREZ DE VERGER - F. NAVARRO ANTOLÍN 2002: p. 473; M^a C. ÁLVAREZ - R. M^a. IGLESIAS 19993: pp. 231-252 y E. PHATHAM 2004: pp. 31-34.

paternidad y, para que no abrigue la más mínima duda, se muestra dispuesto a concederle cualquier cosa que le pida (II, 31-46). Faetón, entonces, le pide su carro para poder durante un día ejercer la potestad y el gobierno sobre los caballos de alados pies que, cada día, conducen el carro de Febo desde Oriente hasta Occidente:

*Vix bene desierat currus rogat ille paternos
inque diem alipedum ius et moderamen equorum
(Met. vv. II, 47-48)*

«Apenas había acabado de hablar, cuando Faetón pide el carro de su padre y la potestad y el gobierno, durante un día, de los caballo de alados pies».

Pronto advierte Febo el error que ha cometido y, al evaluar las consecuencias que de ello pueden derivarse, se arrepiente de haberle hecho tal promesa. En vano explica Febo las dificultades del trayecto y los escollos de la empresa, intentando, de este modo, que rehúse a su temeraria petición:

*Magna petis, Phaëthon, et quae nec uiribus istis
munera conueniant nec tam puerilibus annis.
Sors tua mortalis: Non est mortale quod optas!
(Met. II, vv. 54-56)*

«Es grande lo que pides, Faetón, y un don que ni conviene a tus fuerzas ni a tan tiernos años. Mortal es tu destino. No es propio de un mortal lo que deseas!».

Pero Faetón rechaza los consejos paternos e insiste en su proyecto. Ovidio describe con trágico acento la desolación de un padre que, presa del amor filial, ha cometido un error fatal, que no puede subsanarse, al haberlo suscrito con una promesa. Con dolor conduce al hijo hasta el carro, que es descrito con sumo detalle. Con dolor contempla cómo su hijo sube al carro en medio de sus desesperados consejos y comienza la trágica andadura (II, 103-166).

Ovidio, con la destreza de un concededor de almas, nos describe el pánico que desborda el espíritu de Faetón y su enorme sufrimiento ante la imposibilidad de conducir el carro en medio de peligros sin cuento. Y como consecuencia de todo ello, el desastre cósmico. Una profunda conmoción se produce en las tierras y los mares, llegando hasta los insondables abismos. Es ciertamente inquietante el tono quejumbroso con que la Madre Tierra se dirige a Júpiter al contemplar el cataclismo en que está sumida la Naturaleza:

*Sed tamen exitium fac me meruisse, quid undae,
quid meruit frater? Cur illi tradita sorte
aequora decrescunt et ab aethere longius absunt?
Quodsi nec fratris nec te mea gratia tangit,
at caeli miserere tui! Circumspice utrumque:*

*fumat uterque polus! Quos si uitiauerit ignis,
 atria uestra ruent! Atlans en ipse laborat
 uixque suis umeris candentem sustinet axem.
 Si freta, si terrae pereunt, si regia caeli,
 in chaos antiquum confundimur! Eripe flammis
 siquid adhuc superest, et rerum consule summae!
 (Met. II, vv. 290-300)*

«Pero supón que yo haya merecido el último suplicio; ¿Qué han merecido las aguas, qué tu hermano? ¿Por qué decrecen los mares que el destino le ha entregado y se alejan tanto del cielo? Y si ni la consideración de tu hermano ni la mía te conmueven, ten, al menos, piedad de tu propio cielo. Mira a ambos lados. Humeando están los dos polos, y si el fuego llega a deteriorarlos, vuestros propios palacios se vendrán abajo! Hete aquí que el propio Atlas está agobiado y a duras penas puede sostener sobre sus hombros el eje incandescente del mundo. Si perecen los mares y las tierras, si perece el palacio del cielo, ¡volveremos a la confusión del antiguo caos! Arrebata a las llamas lo que todavía queda y cuida de la suerte del universo».

Ante tamaño desastre Júpiter truena ferozmente y con su rayo alcanza al auriga y al carro, que en vertiginosa caída se estrellan contra la tierra. Las Náyades de Occidente dan sepultura al cuerpo todavía humeante de Faetón y en su túmulo se alza una inscripción:

*Hic situs est Phaethon currus auriga paterni
 quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis
 (Met. II, vv. 327-328)*

«Aquí yace Faetón, auriga del carro de su padre. Si no fue capaz de gobernarlo, al menos cayó víctima de tan grandiosa audacia».

4. En la segunda mitad del siglo V d.C. Nonno de Panopolis, un erudito y poeta griego, también abordó la historia de Faetón, siguiendo una línea muy similar a la de Ovidio⁴. En el canto XXXVIII, vv. 105-434 de sus *Dionisiacas*,

4. Si bien no es objeto de este trabajo inquirir las fuentes de estos dos grandes poemas, no estaría de más recordar que, en un principio, se pensó que tal vez un epilio alejandrino anónimo podría encontrarse en la base de los poemas de Ovidio y Nonno. Otros estudiosos, observando la semejanza entre ambas obras, consideraron que muy probablemente ello se debiera a que Nonno se inspiró en Ovidio, o bien que las coincidencias fuesen el fruto de una rica tradición escolástica y retórica hacia la que habrían dirigido su mirada tanto Ovidio como Nonno, pero de un modo independiente. No obstante, de lo que no parece haber duda es de que sobre Ovidio debió ejercer una decisiva influencia la obra muy fragmentaria de Eurípides titulada Faetón. Para estos extremos puede consultarse el documentadísimo estudio de M. CIAPPI, en *Athenaeum* 80, 2000: pp. 117-168. Los fragmentos de la tragedia «Faeton» fueron editados por J. DIGGLE (ed.) 1970: pp. 55-71.

narra extensamente el mito de Faetón. En esta ocasión es el dios Hermes quien relata pormenorizadamente el mito a Dioniso. Podemos afirmar que, en líneas generales, se trata de una descripción poética, meliflua y llena de tópicos que no llega a alcanzar ni la fuerza ni el calor de la narración ovidiana. Al igual que el de Ovidio, este poema rebosa erudición por todas partes, pero su fuerza y vigor es menor, sobre todo en la primera parte. Debemos señalar que muchos de los episodios que encontramos en Ovidio, no aparecen en el poema de Nonno y viceversa. Esto viene a ser la prueba del carácter secundario y posterior de tales episodios y de que no formaban parte de la estructura primitiva del mito. El núcleo básico y etiológico todavía puede encontrarse en algunos versos de Nonno:

καὶ κλόνος αἰθέρος ἦεν, ἀκινήτοιο δὲ κόσμου
 ἀρμονίην ἐτίναξεν· ἔδοχμώθη δὲ καὶ αὐτός
 αἰθέρι δινήεντι μέσος τετορημένος ἄξων.
 (Dionisiacas XXXVIII, vv. 341-351)

«y tuvo lugar el caos del cielo, turbose la armonía del inamovible universo. Se doblegó incluso el propio eje que atraviesa por mitad el firmamento giratorio».

5. Si dejamos a un lado a aquellos autores que realizaron una elaboración literaria del mito, como es el caso de Ovidio y Nonno, el resto de escritores que, de una u otra forma, mencionaron la historia de Faetón, lo hicieron ciñéndose al núcleo, al fundamento del mito. Todo su esfuerzo quedó supeditado a remarcar el episodio básico en torno al cual posteriores tradiciones habían tejido diversas tramas hasta hacer de él un extenso poema. En cambio, los testimonios de pensadores como Platón, Lucrecio o bien de autores como Luciano o Filóstrato, insisten constantemente en la idea básica de un desastre cosmológico que conmovió tan intensamente la Naturaleza, que, como había sucedido con el diluvio, acabó poniendo en grave riesgo a todos los seres que habitaban la Tierra. Merece, pues, la pena considerar el relato que hace Platón en su *Timeo*, cuando en un hermoso pasaje se cuenta cómo Solón solía narrar que, cuando llegó a la región de Egipto llamada Saítica, recibió innumerables honores de sus habitantes, al tiempo que confesaba desconocer por completo la historia de sus antigüedades. Queriendo, pues, Solón entablar relación con los sacerdotes de aquella región, les refirió algunos mitos sobre Foroneo, Niobe y el diluvio que anegó el mundo quedando a salvo únicamente Deucalión y Pirra⁵. Pero en un momento dado un sacerdote muy anciano tomó la palabra y puso de manifiesto la carencia de tradiciones y conocimientos antiguos que tenían los griegos:

5. Sobre el tema del diluvio en Ovidio y sus precedentes en las literaturas del Próximo Oriente Antiguo puede consultarse el trabajo de R. JIMÉNEZ ZAMUDIO, *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos* 20, 2002: pp. 399-428.

ᾠ Σόλων, Σόλων, Ἕλληνες αἰεὶ παιδῆς ἔστε, γέρων δὲ Ἕλλην οὐκ ἔστιν.
 Ἄκούσας οὖν, Πῶς τί τοῦτο λέγεις; φάναι. Νέοι ἐστέ, εἶπειν, τὰς ψυχὰς
 πάντες· οὐδεμίαν γὰρ ἐν αὐταῖς ἔχετε δι' ἀρχαίαν ἀκοήν παλαιὰν δόξαν
 οὐδὲ μάθημα χρόνῳ πολὺν οὐδέν (Plat. *Timeo* 22 b)

«Ay! Solón, Solón! Los griegos seréis siempre niños! No existe el griego viejo! Al escuchar esto, Solón le preguntó: ¿Por qué lo dices? –Todos, replicó aquel, tenéis almas de jóvenes, sin creencias antiguas transmitidas por una larga tradición y carecéis de conocimientos encanecidos por el tiempo».

A continuación este sacerdote refiere muy brevemente el mito de Faetón, el hijo del Sol, el cual montó en el carro de su padre y por no ser capaz de tomar el sendero apropiado, quemó cuanto había sobre la Tierra y por ello murió alcanzado por el rayo de Zeus:

τὸ γὰρ οὖν καὶ παρ' ὑμῖν λεγόμενον, ὡς ποτε Φαέθων Ἡλίου παῖς τὸ τοῦ
 πατρὸς ἄρμα ζεύξας διὰ τὸ μὴ δυνατὸς εἶναι κατὰ τὴν τοῦ πατρὸς ὁδὸν
 ἐλαύνειν τὰ τ' ἐπὶ γῆς συνέκαυσεν καὶ αὐτὸς κεραυνωθεὶς διεφθάρη.
 (Plat. *Timeo* 22 c)

«Lo contado entre vosotros, de que una vez Faetón, el hijo del Sol, montó en el carro de su padre, y por no ser capaz de marchar por el sendero paterno, quemó lo que estaba sobre la tierra y murió alcanzado por un rayo».

Evidentemente Platón lo que hace es sencillamente narrar lo esencial del mito, a saber, la destrucción de la Naturaleza, debida al capricho del hijo de un dios, cuyas funciones había usurpado. Por otro lado, es obvio que los egipcios ya conocían el mito y este hecho viene a poner de manifiesto que desde tiempos muy antiguos el mito de Faetón ya era conocido en el Próximo Oriente Antiguo. De igual modo, el poeta latino Lucrecio en su obra *De rerum natura*, tras aludir muy levemente al diluvio, nos presenta a Faetón como el responsable del fuego que abrasó la Tierra y cómo Zeus lo abatió alcanzándolo con el rayo:

*cum semel interea fuerit superantior ignis
 et semel, ut fama est, umor regnarit in aruis.
 Ignis enim superat et lambens multa perussit,
 aëria cum Phaethonta rapax uis solis equorum
 aethere raptauit toto terrasque per omnis:
 at pater omnipotens ira tum percitus acri
 magnanimum Phaethonta repenti fulminis ictu
 deturbauit equis in terram, Sol cadenti
 obuius aeternam suscepit lampada mundi
 disiectosque redegit equos iunxitque trementes,
 inde suum per iter recreauit cuncta gubernans,
 scilicet ut ueteres Graiū cecinere poetae.*
 (Lucretius. *De rerum natura* V, vv. 394-405)

«Una vez ya fue victorioso el fuego, y otra vez, según se cuenta, el agua reinó sobre los campos. Pues el fuego, al triunfar, todo lo abrasó con sus lamidos, cuando la arrebatadora fuerza de los caballos del Sol, ya extraviada, arrastró a Faetón por todo el éter y las tierras todas. Pero el omnipotente Padre, sacudido por la terrible cólera, con un súbito golpe de su rayo derribó al osado Faetón de los caballos lanzándolo a tierra, y el Sol, saliendo a su encuentro en su caída, empuñó la eterna lámpara del mundo, recondujo los desbocados caballos y los unció aún temblorosos. Luego conduciéndolos por su camino, dio de nuevo vida a todas las cosas. Así es como lo contaron los antiguos poetas de Grecia».

También Luciano en el comienzo del diálogo XXV entre Zeus y Helios pone de manifiesto la catástrofe que originó Faetón en la Naturaleza. En este caso vemos a Zeus profundamente irritado por haber consentido el capricho de Faetón. El resto del diálogo entre ambos dioses prosigue en medio de las recriminaciones y amenazas de Zeus y la débil justificación de Helios:

ZEYΣ

Οἶα πεποίηκας, ὦ Τιτάνων κάκιστε; ἀπολώλεκας τὰ ἐν τῇ γῆ ἅπαντα, μαιρακίῳ ἀνοήτῳ πιστεύσας τὸ ἄρμα, ὃ[τὰ μὲν κατέφλεξε πρόσγειος ἐνεχθείς, τὰ δὲ ὑπὸ κρύους διαφθαρῆναι ἐποίησε πολὺ αὐτῶν ἀποσπάσας τὸ πῦρ, καὶ ὅλως οὐδὲν ὅ τι οὐ ξυνεστάραξε καὶ συνέχεε, καὶ εἰ μὴ ἐγὼ ξυνεῖς τὸ γιγνόμενον κατέβαλον αὐτὸν τῷ κεραυνῷ, οὐδὲ λείψανον ἀνθρώπων ἐπέμεινεν ἄν' τοιοῦτον ἡμῖν τὸν καλὸν ἠμίοχον καὶ διφρηλάτην ἐκπέπομφας.

(Luc. *Diálogo de los dioses XXV*)

«Qué has hecho tú, el más malvado de los Titanes! Has destruido cuanto había en la tierra, confiando tu carro a un muchacho inconsciente, que acercándose a la tierra ha abrasado una parte y ha hecho que la otra haya quedado helada por el frío, alejando de ella el fuego; y no hay nada en absoluto que no haya trastocado ni revuelto, y si yo al percibir lo sucedido no lo hubiera derribado con el rayo, ni rastro de los hombres habría quedado. ¡Éste es el experto auriga y cochero que nos enviaste!».

Filóstrato, autor griego de una obra titulada *Imagines*⁶, expresa con brillante claridad y de forma muy escueta el sentido del mito, revelando al mismo tiempo lo que era pertinente para los pensadores y lo que había de relevante en el mito para los que se dedicaban al arte:

6. A finales del s. II o en el primer tercio del s. III p.C., Filóstrato escribió un libro titulado *Imagines*, en el que se describían sesenta y cinco cuadros que el escritor había contemplado en Nápoles. Aunque no podemos fechar con precisión la época en que esta obra fue escrita, se trata, a todas luces, de una tarea de madurez, que ha sido muy valorada por los críticos de arte y a la que el propio Goethe dedicó un trabajo.

ταῦτα μὲν σοφοῖς πλεονεξία τις εἶναι δοκεῖ τοῦ πυρώδους, ποιηταῖς δὲ καὶ ζωγράφοις ἵπποι καὶ ἄρμα καὶ συγχέεται τὰ οὐράνια.

(Fil. *Imágenes* I, 11: Faetón)

«Para los hombres sabios tales cosas parecen ser una superabundancia del elemento ardiente en la naturaleza, pero para los poetas y pintores son sencillamente caballos y un carro y la confusión de los cielos».

6. En definitiva, todos los testimonios literarios de uno u otro tipo que acabamos de mencionar, y de un modo especial los más lacónicos y escuetos, no eran más que una vaga evocación de las antiguas culturas precientíficas, en las que el mito venía a ser un modo de explicar los trastornos sufridos por la Naturaleza y el universo, los cuales tenían como causa el fuego. Elementos primordiales como el agua, el aire y el fuego son de todo punto necesarios para todo tipo de vida; pero un uso inapropiado de todos estos elementos puede conducir a una catástrofe cósmica y al caos primitivo. Así sucedió, en el caso del agua, con el diluvio, con el fuego en Faetón y, como veremos a continuación, con los vientos en el mito acadio de Adapa.

7. La Antigua Mesopotamia nos ha legado un breve pero hermosísimo poema conocido por el nombre de su personaje principal, Adapa, que guarda una gran semejanza con la historia de Faetón. Se trata de una obra mucho más antigua que los primeros testimonios clásicos del mito de Faetón. Atestiguada por diversas tablillas cuneiformes vio la luz en Babilonia. Estaba escrita en lengua acadia, y a pesar del estado lacunoso de algunos pasajes, nos permite conocer la historia de Adapa, un personaje semidivino, que usurpando las funciones de su padre, el dios Ea, fue el causante de un violento desajuste en la Naturaleza. Al ser advertido el desastre por el supremo dios Anu, éste no duda en darle un merecido castigo. El personaje de esta historia, Adapa, halla su acomodo dentro del círculo del dios Ea, divinidad que simboliza sobre todo la sabiduría. Ambos personajes están unidos por una relación de filiación-paternidad, exactamente igual que la que vinculaba a Faetón y Febo. Si bien la historia de Faetón se conduce de un modo lineal y dentro de unas coordenadas lógicas, el relato de Adapa, sin poseer la excelencia literaria que adorna las obras de Ovidio o de Nonno de Panopolis, es, sin embargo, mucho más rica en sugerencias y nos introduce en un universo de misterio y perplejidad⁷.

7. Para un estudio muy detallado del poema, su significado y traducción pueden consultarse R. JIMÉNEZ ZAMUDIO 2002: pp. 39-70. Del mismo autor puede encontrarse el texto acadio del poema y su traducción en *Isimu* 8, 2005: pp. 188-194. También serían muy provechosos el libro de S. A. PICCHIONI, 1981: *Il poemetto di Adapa* publicado en Budapest, y que constituye una de las primeras ediciones, así como ST. DALLEY 1990: pp. 182-188 y PH. TALON, *SEL* 7, 1990: pp. 43-57.

El comienzo del mito describe el tipo de relación existente entre Ea, el dios de la ciudad de Eridu, y Adapa cuya función primordial era atender a todas las necesidades del dios⁸:

[a]-ka-la u me-e ša₂ eri-du₁₀ u₄-mi-šam-ma ip-pu-uš
 [in]a qa-ti-šu el-le-ti pa-aš₂-šu-ra i-rak-kas
 [in]a ba-lu-uš-šu pa-aš₂-šu-ra ul ip-pat-tar
 [g^{is}]MA₂ u₂-ma-har ŠU.KU₆.UD.DA-ku-tam ša₂ eri-du₁₀ ip-pu-uš
 (Adapa fragm. A, lín. 12-15)

«Todos los días preparaba el pan y el agua de Eridu.
 Con sus puras manos él la mesa disponía.
 Sin su intervención la mesa no era recogida.
 Él pilotaba la barca; realizaba la faena cotidiana de la pesca de Eridu.»

Pero un día Adapa decide por cuenta y riesgo pilotar el barco del dios Ea, un barco mágico que solo el dios sabía pilotar. Adapa, que no poseía los conocimientos necesarios para manejarlo, comete el sacrilegio de apoderarse de él, y aprovechando el sueño en que estaba sumido el dios, usurpa las funciones divinas y se embarca en el barco mágico para pescar:

[i₂]-nu-mi-šu₂ a-da-pa DUMU eri-du₁₀
 [x]-ru ^de₂-a ina ma-a-a-li ina ša₂-da-di
 [u₄]-mi-šam-ma ši-ga-ar eri-du₁₀ iš-ša₂-ar₂
 [ina k]a-a-ri el-li KAR U₄.SAR ^{g^{is}}MA₂.ŠA.HA ir-kab-ma
 [ba-lu ^{g^{is}}]ZI.GAN-ni-ma ^{g^{is}}MA₂-šu₂ iq-qe₂-lep-pu
 [ba-lu ^{g^{is}}gi]-muš-ši-ma ^{g^{is}}MA₂-šu₂ u₂-mah-har
 [..... ina ta]m-ti ra-pa-aš₂-ti
 (Adapa fragm. A, lín. 16-22)

«En aquellos días, Adapa, el habitante de Eridu,
 [] mientras Ea permanecía ocioso en su aposento,
 todos los días del santuario de Eridu cuidaba.
 [En] el muelle puro, muelle del esplendor del cielo, se embarcó en el velero.
 Sin timón su barco se deslizaba.
 Sin remo trataba de pilotar contra corriente su barco.
 [] en el anchuroso mar.»

8. Antes de nada quisiéramos prevenir al lector del empleo de ciertos signos convencionales que encontrará en los textos acadios. Los subíndices numéricos que acompañan a los silabogramas sumerios o acadios son tecnicismos utilizados por los asiriólogos que no tienen influencia alguna en la lectura y sirven únicamente para indicar los signos homófonos de ambas lenguas. La escritura en minúscula hace referencia al texto acadio, en tanto que la mayúscula sirve para el sumerio.

Como consecuencia de su inexperiencia, el barco zozobra en medio del mar y el viento del Sur, un viento huracanado a la vez que un poderosísimo demonio, acaba por hundir el barco. Adapa, profundamente encolerizado, en medio del oleaje, profiere contra el viento una terrible maldición, la cual se cumple enseguida. Y como consecuencia de ello, el viento del Sur se ve privado de las alas que le posibilitaban el movimiento. Pero todo ello conlleva un desequilibrio en la Naturaleza que llega a oídos del supremo dios Anu, y éste decide dar un escarmiento al causante del desastre que sufrirán todos los seres vivos de la Naturaleza:

*šu-u₂-tu x [.....]
a-na pi₂-i li-bi⁹-i]a [u₂]-[ša]-am-si [lu]⁹ [.....]
šu-u₂-tu [x x x]-ra-ni ah-he-e-ki ma-la i-[.....]
ka-a-[ap-pa]-ki lu-u₂-še-bi-ir
ki-ma i-na pi₂-[šu] [i]q-bu-[u₂]
ša [šu-u₂]-ti ka-ap-pa-ša it-te-eš-bi-ir
u₂-[mi] [šu-u₂-t]u a-na ma-a-ti u₂-ul i-zi-iq-qa₂
^aa-nu [a-na š]u-uk-ka-li-šu ^ai-la-ab-ra-at i-ša-[as]-si
[a]m-mi-ni šu-u₂-tu iš-tu 7 u₂-mi a-na ma-a-ti la i-zi-qa₂
[šu]-uk-ka-la-šu i-la-ab-ra-at i-pa-alšu
be₂-[e-l]i ¹a-da-pa ma-ar ^ae₂-a / ša šu-u₂-ti ka-ap-pa-ša iš-te-bi-ir
^aa-nu a-ma-ta an-ni-ta i-na še-e-mi-[š]u
il-si na-ra-ru it-ti-be₂-j-na ku-us-si-šu
šu-P[U]⁹li⁹-i]l⁹-qu₃-ni-šu an-[ni]-ka-a
(Adapa fragm. B, lín. 2-15)*

«El viento del Sur []
En la mo[rada de los peces hizo que se sumergiera]
‘Viento del Sur [] tus hermanos, cuantos []
Quiébrese tu ala’.
Como con su boca dijo,
quebróse el ala [del viento] del Sur.
Durante siete días [el vien]to del Sur no sopló sobre el país.
Anu llama a su mensajero Ilabrat *diciéndole*:
‘¿[P]or qué hace siete días que el viento del Sur no sopla sobre el país?’
Su mensajero Ilabrat le respondió:
‘Oh [mi se]ñor! Adapa, el hijo de Ea,
quebró el ala del viento del Sur’.
Anu, al oír esta noticia, gritó: Basta!’ . Se levantó de su trono.
‘[] Que me lo traigan aquí!’».

Pero en ese momento Ea, lleno de amor paterno, dando una serie de consejos a Adapa, tales como no aceptar ni la comida ni la bebida que le ofrezcan en los cielos, pretende salvar a su protegido de una muerte segura. Cuando Adapa sube a los cielos, por mandato del dios supremo, a la morada del dios Anu, se encuentra en el camino algunas divinidades que previamente Ea se había ganado para salvar a su hijo.

De esta suerte Adapa aleccionado por Ea y con una habilidad no exenta de engaño consigue que estas divinidades intercedan por Adapa ante el dios Anu. El dios de los dioses escucha el alegato de Adapa y decide, al parecer, otorgarle entre otros dones el don de la inmortalidad representado por el alimento y la bebida de la vida. Pero Adapa siguiendo escrupulosamente los consejos de Ea rehúsa probarlos por lo que Anu sumamente extrañado le ordena que regrese a la Tierra.

8. Las semejanzas entre ambos mitos saltan enseguida a la vista. El cosmos y la naturaleza se ven sacudidos por terribles cataclismos, que terminan por producir un desajuste en el universo. Es cierto que los agentes que originan los desastres son diferentes en ambas historias, pero el resultado es el mismo; la Naturaleza gime y los seres que en ella habitan sufren las consecuencias. Si la Tierra se incendia por la osadía de Faetón, no menos nociva fue la acción de Adapa al cortar las alas al viento. El Viento del Sur proporcionaba múltiples beneficios a la humanidad. Gracias a su benéfica naturaleza se producían beneficiosos condicionamientos climáticos y económicos. La actuación de Adapa, al quebrar las alas del viento, habría tenido como consecuencia inmediata la falta de fecundidad en la Tierra y con ello el detrimento de la vegetación y la recolección⁹. Esto es lo que constituye el núcleo de ambos relatos y es la respuesta mítica a dolorosas experiencias que hubo de soportar el linaje humano cuando el fuego devoraba cuanto poseía o, al agostarse la vegetación, la tierra no le proporcionaba lo que necesitaba para su subsistencia. Pero lo realmente interesante es comprobar que en ambos mitos los personajes, sus relaciones, sus acciones e instrumentos guardan una similitud tan estrecha, que resulta tentadora la posibilidad de propugnar una dependencia entre ambas historias. La relación de filiación-paternidad entre Faetón y Febo, así como entre Adapa y Ea no deja de ser sorprendente. Ambos dioses, Febo y Ea, son padres que sufren al ver lo que les espera a sus hijos por haber usurpado funciones para las que no estaban preparados. Ambos hijos, Faetón y Adapa se apropian de cometidos superiores a sus fuerzas fracasando estrepitosamente y arruinando la Naturaleza. Para llevar a cabo sus caprichos utilizan vehículos que sólo sus padres son capaces de gobernar, el barco mágico de Ea y el carro de caballos con que Febo cada día emprende su andadura. Y al final los dioses supremos de cada panteón, Zeus en el Olimpo y Anu, el dios de los cielos en Mesopotamia, deciden poner fin a sus atrevidas tentativas con la exclusión de la vida. Mientras en la historia de Faetón el rayo de Zeus pone fin a su vida, en el mito de Adapa, asistimos a un castigo más sutil, ya que no la muerte sino la imposibilidad de acceder a la vida eterna será la condena ineludible que sufrirá Adapa¹⁰.

9. Cf. G. ROUX, *RA* 55, 1961: p- 133 y ss. y G. BUCCELLATI, *UF* 5, 1973: p. 63.

10. Para el desarrollo de este punto consúltese R. JIMÉNEZ ZAMUDIO 2004: pp. 26-27.

BIBLIOGRAFÍA

- M^a C. ÁLVAREZ – R. M^a IGLESIAS 1999³: *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- F. BÓMER 1969: *P. Ovidius Naso. Metamorphosen* (vol. I). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- J. BOTTÉRO – S. N. KRAMER 1993: *Lorsque les dieux faissent l'homme*. Paris: Gallimard.
- G. BUCCELLATI, *UF* 5, 1973: pp. 61-66 «Genesis and the Notion of Faith».
- M. CIAPPI, *Athenaeum* 80, 2000: 117-168 «La narrazione ovidiana del mito de Fetonte e le sue fonti: L'importanza della tradizione tragica».
- ST. DALLEY 1990: *Myths from Mesopotamia*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- J. DIGGLE 1970: *Euripides*. Cambridge.
- M. HAUPT – R. EHWALD – A. VON ALBRECHT 1966: *Metamorphoseon I/ Publio Ovidio Nason*. Tomo I. Zurich-Dublin.
- R. JIMÉNEZ ZAMUDIO 2002: *Adapa y Etana. Dos poemas acadios*. Madrid: Ediciones de la UAM.
- R. JIMÉNEZ ZAMUDIO, *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos* 20, 2002: 399-428 «El tema del diluvio en Ovidio y sus precedentes en las literaturas orientales».
- R. JIMÉNEZ ZAMUDIO, *Isimu* 8, 2005: pp. 173-200 «Adapa o la inmortalidad frustrada. Reflexiones sobre el poema de Adapa».
- E. PHATAM 2004: *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- S. A. PICCHIONI 1981: *Il poemetto di Adapa*. Budapest.
- A. RAMÍREZ DE VERGER – A. FERNANDO NAVARRO 2002: *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial.
- G. ROUX, *RA* 55, 1961: 13-33 «Adapa, le vent et l'eau».
- A. RUIZ DE ELVIRA 1982: *Metamorfosis* (vol. I). Madrid: CSIC.
- PH. TALON, *SEL* 7, 1990: pp. 43-57 «Le myth d'Adapa».
- M. L. WEST 1977: *The East Face of Helicon*. Oxford: Clarendon Press.

FABIA, L'ULTIMA DELLE EROINE OVIDIANE?¹

EULOGIO BAEZA ANGULO – VALENTINA BUONO

Universidad de Huelva – Università di Bari

Summary: The aim of this report is to show that in his literary production at exile Ovid did not forget, neither put aside youth elegiac models. In particular, they relive in the female character of Fabia, Ovid's wife: indeed she is alike to heroines who write erotic epistles to their lovers in *Heroides*. By analyzing *Tristia* 1.3, it appears that, when Ovid is going to leave for exile, Fabia embraces his husband, cries for his leaving, implores him to bring her with him and when he goes away, she faints and – upon regaining senses – she wants to die: we meet all these Fabia's attitudes and behaviours in many deserted women of *Heroides*. Moreover, when Fabia asks Ovid to bring her with him, she says that she would be his *sarcina parva* (l. 84): this expression recalls the one of *Briseides* in *Her.* 3, but especially the archetypic one is: *essem militiae sarcina fida tuae* of *Arethusa*, a female propertian character of Prop. 4.3, who asks her husband *Lycotas*, a soldier, to take her as a *sarcina parva* (cf. v. 46). Therefore, we can say that in exile epistolaries, Fabia, transfigure from the dimension of reality and time, becomes an everlasting paradigmatic character in elegiac literature: she represents the last of ovidian heroines, with her eyes turned to propertian *Arethusa* of elegy 4.3.

Keywords: *Ovid, elegy and exile epistolography.*

Presentazione: Lo scopo di questa comunicazione è dimostrare che nella sua produzione letteraria dell'esilio Ovidio non ha dimenticato, né messo da parte i modelli

1. Il presente lavoro rientra tra le attività del gruppo di ricerca di «Literatura e Historia de las Mentalidades» (HUM-582) dell'Università di Huelva, finanziato dal Plan Andaluz I+D+I della Consejería de Ciencia, Innovación y Empresa della Junta de Andalucía.

elegiaci della giovinezza. In particolare, essi rivivono nella figura femminile di Fabia, sua moglie: ella, infatti, appare molto simile alle eroine che scrivono epistole d'amore ai loro amanti nelle *Heroides*. Dall'analisi di *Tristia* I 3, emerge che Fabia, quando Ovidio sta per partire per l'esilio, lo abbraccia, piange per la sua partenza, gli domanda di portarla con sé, e quando egli va via, ella sviene e – una volta riacquistati i sensi – desidera di morire: tutti questi atteggiamenti e comportamenti di Fabia si rintracciano in molte donne abbandonate delle *Heroides*. Inoltre, quando Fabia chiede ad Ovidio di portarla con sé, ella afferma di volersi rendere per lui simile a una *sarcina parva* (v. 84): questa espressione richiama quella analoga di Briseide in *Her.* 3,68, ma soprattutto quella che riteniamo essere archetipica: *essem militiae sarcina fida tuae* di Aretusa, la protagonista femminile di Properzio 4,3, la quale chiede al marito Licota, che è un soldato, di prenderla con sé come una *sarcina fida* (cfr. v. 46). Proprio per queste ragioni, possiamo affermare che negli epistolari dell'esilio, Fabia – passando dalla dimensione del reale e del presente – diviene una figura letteraria di stampo elegiaco: ella diventa l'ultima delle eroine ovidiane, con lo sguardo rivolto all'Aretusa properziana dell'elegia 4,3.

Parole chiave: Ovidio, elegia ed esilio epistolographico.

Il presente lavoro si propone di dimostrare i punti di contatto tra il personaggio di Fabia, moglie di Ovidio, così come viene delineato dal poeta in svariati contesti delle raccolte epistolografiche in versi dell'esilio (*Tristia*² e *Epistulae ex Ponto*³) e le figure delle eroine mitiche, autrici delle missive in distici elegiaci che costituiscono le *Heroides*⁴.

Il fatto che si intendano mettere in evidenza le molteplici affinità tra le donne del mito letterariamente rielaborate nelle *Heroides* e Fabia non deve apparire strano, per due ragioni: la prima è che attraverso gli espedienti tipici della poesia, Ovidio trasforma Fabia da entità reale in personaggio «letterario», assimilandola già per tale motivo alle donne protagoniste delle *Heroides*; in secondo luogo l'analisi comparativa che vogliamo realizzare trova la propria ragion d'essere nella ormai acclarata somiglianza di fondo tra la produzione epistolare ovidiana dell'esilio e quella delle *Heroides*. Come è stato variamente argomentato⁵, gli elementi che accomunano *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* da un lato, ed *Heroides* dall'altro sono: la forma epistolare

2. Per il testo latino dei *Tristia* ci atteniamo alla recente edizione curata da E. Baeza Angulo e pubblicata da Alma Mater (*Publio Ovidio Nasón. Tristezas*, introducción, edición crítica, traducción y notas de E. BAEZA ANGULO, Madrid 2005).

3. Il latino delle *Epistulae ex Ponto* riproduce il testo di «The Loeb Classical Library», a cura di G.P. GOOLD, Cambridge (Mass.) 1988.

4. Per il testo latino delle *Heroides* seguiamo quello de «Les Belles Lettres», a cura di H. BORNÉQUE, Paris 1928.

5. Cf. Tra gli studi più validi sull'argomento segnaliamo R.J. DICKINSON, «The *Tristia*: Poetry in Exile», in J.B. BINNS (ed.), *Ovid*, London 1973, pp. 158-159; P.A. ROSENMEYER, «Ovid's *Heroides* and

che implica di per sé la lontananza tra mittente e destinatario; il tono del «lamento» assunto convenzionalmente dallo scrivente; gli stati d'animo del mittente delle lettere, che oscillano tra dolore, solitudine, struggente nostalgia per la vita di un tempo e per gli affetti lontani, desiderio ardente di ristabilire il contatto fisico con i destinatari delle lettere. La differenza principale, di contro, risiede nel fatto che nelle *Heroides* (e in particolare nelle prime 15) mittenti delle epistole sono alcune delle più famose eroine del mito e della letteratura, che scrivono ai loro amanti lontani, mentre nei *Tristia* e nelle *Ex Ponto* mittente è Ovidio in persona, esule a Tomi, il quale indirizza le missive alla moglie, agli amici, al principe: la poesia del poeta di Sulmona passa, dunque, da un livello mitologico e di pura finzione ad uno di trasfigurazione e celebrazione dell'esperienza reale, attraverso l'utilizzo del medesimo genere letterario e dei medesimi motivi⁶. Inoltre, per la redazione delle opere epistolografiche dell'esilio, accanto al modello privilegiato delle *Heroides*, ci pare che Ovidio attinga pure a quello che – a buon diritto – è ormai considerato l'archetipo del genere epistolografico in versi a Roma e quindi delle stesse *Heroides*: la terza elegia del IV libro di Propertio⁷. Si tratta di un'epistola che Aretusa scrive a suo marito Licota, lontano da Roma per una guerra in Oriente, invitandolo a tornare presto e a serbarsi fedele⁸.

Ai fini dell'analisi comparativa che ci apprestiamo ad effettuare ci interessa puntare l'attenzione soprattutto sul contesto letterario di *Tr.* 1.3, dove Ovidio ricorda la notte in cui lasciò casa sua e sua moglie per recarsi in esilio: in esso emergono alcuni atteggiamenti di Fabia che – ci pare – la assimilino esplicitamente a una delle *Heroides*. Il rapporto della donna con il marito è di intensa e immediata affettività, ma nello stesso tempo i suoi gesti e le sue parole si rifanno chiaramente ai tratti tipici del personaggio della donna abbandonata delle *Heroides*⁹.

Tristia: voices from exile», *Ramus* 26 (1997), pp. 29-30 in particolare; E. TOLA, «Un réseau d'illusions: de l'Héroïde XIII (Laodamie à Protésilas) aux textes ovidiens de l'exil», *Euphrosyne* 35 (2007), pp. 309-318; E. BAEZA ANGULO, «La nueva elegía ovidiana: *epistulae ex exilio*», *Emerita* 74 (2008), pp. 253-273; D. ROUSSEL, *Ovide épistolier*, Bruxelles 2008.

6. Sui temi e sui modi che gli elegiaci utilizzano per la celebrazione dell'amata, cf. G. LIEBERG, «La *laus mulieris* nella poesia augustea», *Maia* 49 (1997), pp. 349-365; J. WILDBERGER, «Die Überhöhung der Geliebten bei Tibull, Propertius und Ovid», *Gymnasium* 105 (1998), pp. 39-64.

7. Il testo latino di Prop. 4.3 è quello curato da P. Fedeli, per i tipi della Teubner (*Sexti Propertii Elegiarum Libri IV*, edidit P. Fedeli, Stuttgartiae 1984).

8. Per uno studio dettagliato sull'influenza di questa elegia di Propertio sulle *Heroides*, cf. V. BUONO, *Dall'amore coniugale all'amore elegiaco. Commento a Prop. 4,3* (tesis), Bari 2008; «Epistole amatorie a confronto: Prop. 4,3 e Ov. *Her.* 1», *BStudLat* 38, (2008), pp. 535-548.

9. Cf. G. ROSATI, «L'addio dell'esule morituro (*Trist.* 1, 3): Ovidio come Protesilao», W. Schubert (ed.), *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Francoforte 1999, pp. 787-796; A. VIDEAU-DELIBES, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une politique de la rupture*, Paris 1991, pp. 24-49; E. TOLA, «El imaginario de las lágrimas y del cuerpo: *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* o la última metamorfosis de Ovidio», *Argos* 24 (2000), pp. 157-183.

Per cominciare, nei vv. 17-18 Fabia piange ininterrottamente abbracciando il marito che sta per lasciarla:

*uxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat
imbre per indignas usque cadente genas.*

La donna è indicata con il sostantivo *uxor*, che in *incipit* di verso enfatizza il suo ruolo di sposa; il contiguo *amans* mette in evidenza il legame erotico-affettivo che la unisce ad Ovidio e che va ben al di là dell'*affectio maritalis* tradizionalmente alla base del matrimonio romano¹⁰; la giustapposizione allitterante di *flentem* e *flens* in poliptoto¹¹ sottolinea la comunione dei coniugi nel dolore e nel pianto¹², benché l'avverbio *acrius* specifichi che le lacrime di Fabia sono ancora più copiose di quelle del marito. Il motivo dei due amanti che piangono contemporaneamente al momento del distacco ricorre frequentemente nelle *Heroides*¹³. Nel v. 95 della seconda eroide si assiste al pianto di Fillide e Demofoonte, al momento della improrogabile partenza di quest'ultimo; i due amanti piangono all'unisono, confondendo le lacrime (attraverso un'espressione chiasmatica) in un unico profondo dolore, quello del distacco:

cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras.

L'espedito stilistico della giustapposizione in poliptoto di *lacrimis* e *lacrimas* qui utilizzato potrebbe avere rappresentato il modello per quella, assai simile, di *flentem* e *flens* in *Tr.* 1.3.17 e pone un'indubbia enfasi sulla comunanza dei sentimenti di Fillide e Demofoonte. Lo stesso motivo, inoltre, si ritrova variato *ad hoc* nei vv. 45-46 della lettera di Enone a Paride (*Her.* 5):

*et flesti et nostros uidisti flentis ocellos;
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.*

10. L'*affectio maritalis* consisteva nella reciproca volontà di un uomo e di una donna, che avessero raggiunto almeno l'età pubere, di convivere in legittimo matrimonio: per raggugli sintetici, ma precisi sull'argomento, cf. M. MARRONE, *Lineamenti di diritto privato romano*, Torino 2001, p. 125.

11. Tale espedito stilistico è già utilizzato da Cicerone, cf. e. g. *Flac.* 102 *o nox illa ... cum ego te, Flacce, caelum noctemque contestans flens flentem obtestabar*, e dallo stesso Ovidio, e. g. *Met.* 14.305-306 *bracchia sunt: flentem flentes amplectimur ipsi / haeremusque ducis collo nec verba locuti* e successivamente in *Pont.* 1.4.53 *et narrare meos flenti flens ipse labores* (sempre in riferimento a sua moglie).

12. Cf. P. FEDELI, «L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista», R. Gazich (ed.) *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano 2003, p. 14

13. Cf. A. R. BARCA, «The Themes of *Querela* and *Lacrimae* in Ovid's *Heroides*», *Emerita* 39 (1971), pp. 195-201.

Nel v. 18 di *Tr.* 1.3 pregevolissima è la metafora della pioggia¹⁴ per alludere al pianto ininterrotto e abbondante di Fabia: l'immagine è già presente nell'epistola di Arianna a Teseo (*cf. Her.* 10.138), benché sotto forma di similitudine:

(aspice v. 137) et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.

Anche il motivo del pianto della sola donna al momento del distacco dal proprio uomo è ben presente nelle *Heroides*: nella decima epistola, ad esempio, Arianna piange incessantemente e disperatamente quando non riesce più a scorgere dal litorale le vele della nave su cui Teseo si sta allontanando¹⁵ e nei vv. 43-46 dice:

*Iamque oculis ereptus eras; tum denique flevi;
torpuerunt molles ante dolore genae.
Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent,
postquam desierant vela videre tua?*

Nei vv. 51-55, poi, Arianna racconta al suo amato lontano che alla vista del *torus* in cui avevano sperimentato insieme le gioie d'amore, vi si getta sopra e lo inonda di pianto:

*saepe torum repeto qui nos acceperat ambos,
sed non acceptos exhibiturus erat,
et tua, quae possum pro te uestigia tango
strataque, quae membris intepuere tuis.
Incumbo lacrimisque toro manante profusis.*

Nel v. 15 della terza epistola Briseide ricorda le sue *lacrimae sine fine* quando fu strappata brutalmente ad Achille; nei vv. 70-71 della sesta epistola Ipsipile, scorgendo la nave di Giasone allontanarsi, piange lacrime abbondanti che le inondano il volto e il petto:

14. *Cf.* P. FEDELI, art. cit., p. 14 n. 58, il quale per la ricorrenza del topos rinvia a Ov. *Ars* 1,532 *indigno teneras imbre rigante genas* e a Catull. 68,55-56 *maesta neque assiduo tabescere lumina fletu / cessarent tristisque imbre madere genae*; per le origini ellenistiche del motivo *cf.* G. LUCK, *P. Ovidius Naso. Tristia*, Band II: Kommentar, Heidelberg 1977, p. 38, *ad locum*.

15. Il viaggio per mare rappresenta un denominatore comune a numerose lettere delle eroine: esso compare, per la precisione, in ben 14 epistole (*cf. Her.* 1; 2; 3; 5; 6; 7; 10; 13; 15; 16; 17; 18; 19; 21). Ad ogni modo, non pretendiamo di approfondire l'argomento in questa sede, ma, riservandoci di farlo in futuro, intendiamo accennare al fatto che il mare rappresenta nelle *Heroides*, come nelle epistole dell'esilio indirizzate a Fabia, uno dei fattori principali di separazione tra gli amanti, rivestendo così la funzione propria della *ianua* nella tradizione elegiaca precedente, intesa come barriera che si frapponeva tra gli innamorati, dando vita al *paraclausithyron*, la cui origine è rintracciabile nell'episodio di Arianna nel carme 64 di Catullo: *Cf.* E. DE SAINT-DENIS, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Paris 1935, pp. 332-345.

... et lacrimis osque sinusque madent.
Per lacrimas specto ...

Il medesimo motivo è presente, infine, nella lettera di Ermione a Oreste, l'ottava delle *Heroides*, nei vv. 61-64:

*flere licet certe, flendo diffundimus iram
perque sinum lacrimae fluminis instar eunt.
Has solas habeo semper semperque profundo;
ument incultae fonte perenne genae.*

In questo caso, tuttavia, le lacrime della donna rappresentano più che altro uno sfogo alla collera repressa nei confronti di Neottolema/Pirro, al quale Ermione è stata promessa in sposa contro la sua volontà, e il quale non perde occasione per biasimare e accusare l'amato Oreste in sua presenza. Ermione paragona il suo pianto copioso ad un *flumen*, la cui sorgente è inesauribile¹⁶.

Tornando all'elegia terza del primo libro dei *Tristia* di cui si sta trattando, accanto al motivo del pianto della donna per la partenza del proprio uomo – che si è visto essere tipico nelle *Heroides* – ne abbiamo rintracciato un altro, che ci sembra abbia come modello l'elegia terza del IV libro di Propertio¹⁷, a cui abbiamo accennato nella parte iniziale del nostro discorso. Il *topos* in questione è quello della richiesta da parte di una donna al proprio uomo di seguirlo in viaggio, rendendosi simile alla *sarcina*, cioè a quel bagaglio che ogni soldato portava con sé in una spedizione militare¹⁸.

Mettendo a confronto i vv. 83-84 di *Tr.* 1.3 e i vv. 45-46 di Prop. 4.3 in cui tale motivo compare ci si accorge di quanto somiglianti siano i due contesti. Prendiamo in esame per primo il brano ovidiano:

*et mihi facta uia est, et me capit ultima tellus:
accedam profugae sarcina parua rati.*

A parlare è Fabia: già nel distico precedente a questo la donna cerca di convincere suo marito a portarla con sé a Tomi, a condividere il destino di esule con lei che è sua sposa¹⁹; nei due versi in questione ella fa notare allo sposo che non esiste alcun impedimento oggettivo affinché non possa partire con lui. Ovidio deve essere tranquillo, perché sulla nave che lo condurrà lontano da Roma, Fabia non

16. Ancora oggi si è soliti parlare metaforicamente di «fiumi di lacrime», per indicare il pianto copioso ed inarrestabile.

17. Cf. P. FEDELI, art. cit., p. 15.

18. Cf. OLD, s.u. [1b].

19. Cf. Ov. *Tr.* 1.3.81-82 *Non potes auelli. Simul hinc, simul ibimus: - inquit, / te sequar et coniunx exulis exul ero.*

gli sarà né di peso, né di ingombro: la donna è pronta a farsi *sarcina parua*²⁰. L'attributo *parua* in riferimento alla *sarcina* è funzionale proprio a comunicare l'idea che Fabia non ha alcuna intenzione di rappresentare un peso o un impedimento per il marito, ma vorrebbe soltanto essergli di supporto e di conforto nei giorni dell'esilio. Per amore di lui la donna è metaforicamente disposta ad accartocciarsi su se stessa, a ridurre al minimo la propria fisicità. Lo stesso, identico concetto è espresso da Briseide nel v. 68 della terza eroide: *non ego sum classi sarcina magna tuae*. Viene naturale osservare che allora l'immagine della *sarcina parva* di *Tr.* 1.3.18 prende le mosse proprio dall'espressione litotica *non ...sarcina magna* presente in questo contesto. Tuttavia, riteniamo che il modello archetipico del motivo vada individuato, come si è detto, nei vv. 45-46 della terza elegia del IV libro di Propertio:

Romanis utinam patuissent castra puellis!
Essem militiae sarcina fida tuae.

Qui Aretusa esprime a Licota il desiderio di raggiungerlo presso gli accampamenti, dove sarebbe per lui una *sarcina fida*, ma purtroppo il regolamento militare vieta severamente alle donne l'accesso ai *castra*²¹. Il desiderio della fanciulla properziana si scontra, dunque, con un impedimento oggettivo: le leggi in materia militare (Fabia, invece, non avrebbe alcun problema nel seguire il marito in esilio). Degno di nota è senza dubbio l'aggettivo *fida* (a fronte dell'ovidiano *parva*) in relazione a *sarcina*, poiché pone l'accento sulla *fides* di Aretusa nei confronti dello sposo²²: la scelta lessicale di Propertio non stupisce, in quanto l'elegia 4.3 si gioca interamente sul tema della *fides* elegiacamente intesa e trasposta in una relazione coniugale²³. Proprio questa è la grande «rivoluzione» (ci si passi pure il termine un po' forte) che Propertio compie nell'elegia 4.3: rappresentare un rapporto coniugale secondo gli schemi e i valori dell'universo

20. Lo stesso sintagma si ritrova in posizione identica, a occupare i due dattili del secondo emistichio del pentametro, in un contesto abbastanza differente: *cf. Her.* 9.58 *illo, cui caelum sarcina parua fuit*.

21. Il divieto di accedere agli accampamenti militari, come pure ai campi di battaglia, era esteso a tutte le donne romane, fatta eccezione per le meretrici, come testimoniano già in riferimento all'epoca di Tiberio Gracco, Livio (*cf. Perioch.* 57) e Floro (*cf. Epit.* 1,34,10-11). Per una buona trattazione dell'argomento si veda il datato, ma ancora valido contributo di C. CASTELLO, «Sul matrimonio dei soldati», *Rivista Italiana per le Scienze Giuridiche*, n.s. 15 (1940), pp. 27-119.

22. Il v. 49 *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior* rinvia all'ideale dell'amore coniugale nell'ambito della politica moralizzatrice di Augusto: *cf. R. MALTBY*, «Love and Marriage in Propertius 4.3», *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 3 (1981), 243-247.

23. *Cf. v. 11 haecne marita fides et pactae in gaudia notes*, dove Aretusa rinfaccia a Licota le promesse di fedeltà del tutto disattese; *cf. vv. 23-28 dic mihi, num teneros urit lorica lacertos? / num grauis imbellis atterit hasta manus? / haec noceant potius, quam dentibus ulla puella / det mihi plorandas per tua colla notas! / diceris et macie uultum tenuasse: sed opto / e desiderio sit color iste meo*, dove la donna mostra palesi sospetti sulla fedeltà del marito lontano.

elegiaco, tutto incentrato sul *foedus*, di matrice catulliana²⁴, e sulla *fides* tra gli amanti. Come è noto, proprio la *fides* riveste nella poetica e nell'amore elegiaci un ruolo di assoluta centralità, perché essa si sovrappone al vincolo coniugale e, anzi, lo sostituisce²⁵, divenendone un surrogato arricchito di passionalità, desiderio e gelosia: ingredienti del tutto accessori e generalmente assenti nel matrimonio romano, concepito – è un dato risaputo – come uno sterile patto tra i *patres familias* dei due sposi. Ovidio, nell'epistolario a Fabia che si può estrapolare idealmente dai *Tristia* e dalle *Epistulae ex Ponto*²⁶, prosegue per la strada che ha iniziato a percorrere Properzio in 4.3: si tratta di un esperimento poetico originale, in cui l'amore tra coniugi viene rielaborato e trasfigurato secondo gli schemi valoriali della poesia elegiaca. Come Aretusa parla a Licota di *marita fides*²⁷ (v. 11), così Ovidio si riferisce al vincolo che lo unisce a Fabia utilizzando l'espressione *foedus maritum* (cf. *Pont.* 3.1.73). L'analogia lessicale, e dunque concettuale, è troppo forte e troppo evidente per negare una sicura dipendenza di Ovidio da Properzio e per non ammettere una ripresa da parte di Ovidio dei moduli elegiaci anche nella poesia dell'esilio. Oseremmo dire che Ovidio è troppo «elegiaco», per smettere di esserlo, seppure tra i disagi dell'*exilium*.

Le somiglianze tra Fabia e le *Heroides*, tuttavia, non si esauriscono qui. Allo scopo di scoprirle, poniamo attenzione ai vv. 91-92 di *Tristia* 1.3:

*Illa dolore amens tenebris narratur abortis
semianimis media procubuisse domo.*

Quando Ovidio esce di casa per partire alla volta di Tomi, Fabia folle di dolore perde i sensi e cade a terra esanime. Il motivo dello svenimento si ritrova in maniera quasi del tutto speculare, anche per quanto riguarda la scelta del lessico e la *collocatio uerborum*, nei vv. 23-24 della tredicesima eroide, la lettera di Laodamia a Protesilao:

24. Cf. CATVLL. 109.5-6 *ut liceat nobis tota perducere uita / aeternum hoc sanctae foedus amicitiae*.

25. Si confronti a tal riguardo PROP. 3.20.15-30, che rappresenta un vero e proprio manifesto di poetica dell'amore elegiaco. In questo contesto properziano, infatti, si registra una massiccia presenza di termini che rinviano a patti di fedeltà, leggi non scritte, giuramenti che rendono il vincolo erotico (di fatto illegittimo) sacro ed inviolabile da parte di entrambi gli amanti. Per un valido commento *ad loc.* cf. P. FEDELI *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, introduzione, testo e commento, Bari 1985.

26. Cf. E. BAEZA ANGULO, *art. cit.*, p. 263, n. 40, in cui vengono elencati i passi che costituirebbero idealmente il *corpus* di epistole indirizzate a Fabia.

27. L'espressione non registra precedenti attestazioni e la canonizzazione del termine *foedus* in relazione al vincolo coniugale si ha solo con i Padri della Chiesa (cf. HIER., *Epist.* 49.6.1; ARNOB., *Nat.* 2.8; 5.7; AMBR., *Isaac* 6.51). Espressioni sinonimiche della *marita fides* properziana si ritrovano nella letteratura pagana solo saltuariamente e tuttavia sempre in opere posteriori all'epistola di Aretusa (cf. OV., *Met.* 11.743-744 *coniugale foedus*; STAT., *Theb.* 12.534-535 *mariti foederis*; VAL. FL. 2.173; 3.291; 7.177; 8.222 *foedus iugale*).

*lux quoque tecum abiit, tenebrisque exsanguis obortis
succiduo dicor procubuisse genu.*

Va evidenziato l'uso della medesima 'iunctura' *tenebris ...obortis*, in cui l'omeoteleuto e l'insistenza sulla 'littera canina' assolvono alla funzione di enfatizzare l'oscuramento della vista che precede immediatamente la perdita dei sensi. La posizione dei due termini all'interno dell'esametro è comune ad entrambi i contesti. Da rilevare è anche la presenza in ambedue i passi di *procubuisse*, peraltro collocato nella medesima posizione all'interno del pentametro. Inoltre, l'aggettivo *semianimis*, che Ovidio adopera nel passo dei *Tristia* per indicare Fabia che giace priva di sensi, si ritrova nella decima epistola delle *Heroides* in riferimento ad Arianna che sviene miseramente alla vista della nave su cui Teseo è salpato (cf. v 32).

Per concludere, almeno in questa sede, la nostra analisi comparativa tra *Trist.* 1.3 e le *Heroides*, vogliamo segnalare che Fabia, come molte delle eroine, desidererebbe morire, piuttosto che soffrire la lontananza dell'amato. Lo si evince dal v. 99 del passo dei *Tristia*:

[narratur, SC.] et uoluisse mori, moriendo ponere sensus.

Il motivo è già presente nei vv. 183-185 dell'epistola di Didone (*Her.* 7), in cui la donna disperata per l'abbandono di Enea gli scrive che si sta per trafiggere con la spada che lui stesso le ha lasciato:

*adspicias utinam quae sit scribentis imago;
scribimus, et gremio Troicus ensis adest,
perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem.*

Anche Canace nei vv. 3-5 dell'undicesima eroide esprime all'amato Macareo analoghi propositi suicidi:

*siqua tamen caecis errabunt scripta lituris,
oblitus a dominae caede libellus erit.
Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum.*

Nella nona lettera delle eroine, Deianira rivolge a se stessa un quadrupliche invito (una specie di *refrain*) a darsi la morte, attanagliata com'è dal rimorso per aver ucciso Eracle (vv. 146; 152; 158; 164):

Impia quid dubitas Deianira mori?

Gli sviluppi delle vicende mitiche che vedono coinvolte Didone, Canace e Deianira, sono ben noti: le tre donne si suicidano per davvero. Fabia, invece, non arriva a compiere l'insano gesto: solo per un momento ella desidera la morte, ma

il pensiero del marito le fa deporre immediatamente il folle proposito²⁸; dal canto suo, Ovidio, nei versi successivi, invita la moglie a continuare a vivere, affinché possa essergli di conforto e consolazione nell'ingiusta sorte che gli è toccata²⁹.

Dopo quanto detto finora, possiamo concludere che nell'epistolario dell'esilio Ovidio tratteggia la figura di Fabia secondo caratteri, schemi e motivi già collaudati nelle *Heroides*³⁰ e, ancora prima, nella properziana epistola di Aretusa, canonizzandoli e fissandoli definitivamente come topici della figura della *relictæ* da un lato, e del genere epistolografico in versi dall'altro. L'esperienza elegiaca, che lo ha segnato profondamente come artista, durante l'esilio si rivitalizza arricchendosi di nuovi elementi. Davvero è possibile parlare di un epistolario erotico-elegiaco a Fabia, che trasfigurata dalla poesia assume i connotati di un vero e proprio personaggio letterario, tragico³¹ ed elegiaco allo stesso tempo, al pari delle donne cui Ovidio fa scrivere le *Heroides*. I suoi gesti, le sue parole acquistano l'enfasi patetica e la melodrammaticità che caratterizzavano spiccatamente già le donne del microcosmo descritto nelle *Heroides*; le sue debolezze e la sua essenza femminile sono amplificate nell'ottica di un «patetismo esteriore», che nulla indulge all'autentico eroismo, e che è stato già rilevato nelle figure femminili delle *Heroides*³². Nell'immaginario poetico di Ovidio Fabia diventa, in definitiva, l'«ultima delle eroine ovidiane».

28. Cf. *Tr.* 1.3.100 *respectuque tamen non perisse mei*.

29. Cf. *Tr.* 1.3.101-102 *uiuat et absentem, quondam sic fata tulerunt. / Viuat et auxilio subleuet usque suo*; P. FEDELI, art. cit., p. 16, mette in evidenza l'ottica utilitaristica di Ovidio nella relazione con la moglie, rinviando al v. 88 *uixque dedit uictas utilitate manus*.

30. Sulla topicità dei motivi analizzati nelle *Heroides*, cf. il bellissimo contributo di G. ROSATI, *Publio Ovidio Nasone. Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note, Milano 1989, pp. 5-51.

31. Cf. P. FEDELI, art. cit., p. 11.

32. Così G. ROSATI, *op. cit.*, p. 33.

LA APÓSTROFE AL LECTOR EN LA POESÍA OVIDIANA

ESTEBAN BÉRCHEZ CASTAÑO
I.E.S. La Morería, Mislata (Valencia)

*... Praebet mihi littera linguam,
et, si non liceat scribere, mutus ero
Ov. Pont. II 6,3-4*

*Yo no quiero ni querré jamás el aplauso grande,
la admiración de la masa urbana, del gran
cerebro basto y rudo*

*J.R. Jiménez, Ideología, Anthropos,
Barcelona 1990, 454*

Resumen: La apóstrofe es un recurso muy empleado en poesía, pero hasta Ovidio prácticamente ningún poeta la había utilizado para dirigirse al lector. En este trabajo recogemos y comentamos todos los casos donde Ovidio usa esta figura para comunicarse con el lector.

Palabras clave: apóstrofe, lector, Ovidio.

Summary: The apostrophe is a rethoric resource highly used in poetry, but until Ovid almost no poet had employed it to address the reader. In this paper we collect and study all the instances in wich Ovid uses this figure to communicate with the reader.

Keywords: apostrophe, reader, Ovid.

Ovidio es un poeta consagrado a su público desde su primera obra, *Amores*, hasta la última, *Cartas desde el Ponto*, y de la misma forma que él va evolucionando como escritor, va perfilando el carácter de sus lectores, con quienes mantiene una continua comunicación. Ovidio «es el primero –dice Gallardo (2002: 48)– en entablar un diálogo amistoso con un lector genérico, el primero también, por tanto, en mostrar una conciencia clara de que existe un lector medio externo a su mundo al que ofrece un entretenimiento agradable». Este ‘diálogo amistoso’ lo refleja Ovidio, entre otras cosas, por medio de indicaciones, consejos, *captationes benevolentiae*... pero lo que más llama la atención –por original– es el uso de la apóstrofe al lector, porque gracias a este recurso, introduce al lector en la acción como si se tratara de un personaje más, a la manera que hacen algunos actores en las obras con el público.

Por medio de la apóstrofe el poeta hace girar la atención de la narración o acción hacia una persona externa, en este caso el lector, al cual ensalza y cuya postura frente al texto enfatiza. En palabras de Lausberg (1991: 194), esta apóstrofe «resulta inusitada» –y por inusitada, atractiva y sugerente añadiríamos– «y, además, extrae al lector actual de la masa anónima de lectores». La apóstrofe es uno de los recursos predilectos de Ovidio, tal y como se puede deducir de la frecuencia con la que emplea este artificio. Buena cuenta de ello dan por ejemplo los estudios de Socas (1991) y de Iglesias & Álvarez (2000; 2001a; 2001b) sobre esta figura en *Amores* y *Metamorfosis* respectivamente.

La costumbre de dirigirse al lector en la introducción a una obra o a un conjunto de poemas para informar de qué se va a encontrar ya había sido utilizada anteriormente al menos por Catulo de una forma muy sutil, quien en su poema XIVb, en estado fragmentario, parece prologar poemas de marcado tono homosexual (Fernández Corte & González Iglesias 2006: 527):

*Si qui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque uestras
non horrebitis admouere nobis...*

Si por casualidad de mis insensateces/ sois lectores y vuestras manos/ no os horroriza
acercarlas a mí... (CATVLL. XIVb)

Pero es Ovidio el primer poeta de la literatura latina en hacer cómplice de sus composiciones a los lectores al usar la apóstrofe, tal y como más tarde hará mucho más frecuentemente Marcial, quien, según Beltrán (2005: 203), «establece un diálogo y a ellos [a sus lectores] se dirige para justificar la longitud de sus epigramas, responder a las críticas, solicitar su beneplácito, establecer una relación de complicidad o, simplemente, ser su fuente de inspiración». Veamos ahora todas aquellas apóstrofes al lector que hallamos en las obras de Ovidio (cf. Citroni 1995: 465 n5):

*Et ueniam pro laude peto, laudatus abunde,
non fastiditus si tibi, lector, ero*

Te pido el perdón en vez de la alabanza, seré alabado suficientemente,/ si no soy un fastidio para ti, lector (Ov. *trist.* I 7,31-32).

*Quo magis his debes ignoscere, **candide lector,**
si spe sunt, ut sunt, inferiora tua*

Por ello debes más aún perdonarlos [a los poemas], amable lector,/ si son, como en realidad son, inferiores a lo que esperabas (Ov. *trist.* I 11,35-36).

*«Missus in hanc uenio timide liber exulis urbem:
da placidam fesso, **lector amice,** manum;
neue reformida, ne sim tibi forte pudori:
nullus in hac charta uersus amare docet
[...]
Dicite, **lectores,** si non graue, qua sit eundum,
quasque petam sedes hospes in Vrbe liber»*

Enviado a esta ciudad llego temeroso yo, libro de un desterrado:/ ofrece una benévola mano, lector amigo, al fatigado:/ y no temas que tal vez te cause vergüenza,/ ningún verso en este libro enseña a amar [...] Indícame, lectores, si no os importa, a dónde he de ir, y a qué sitios me dirigiré yo, libro extranjero en Roma» (Ov. *trist.* III 1,1-4 y 19-20).

*Vos quoque, si fas est, confusa pudore repulsae
sumite **plebeiae** carmina nostra **manus***

Vosotras también, manos plebeyas, si es posible, aceptad mis poemas, turbados por la vergüenza del rechazo (Ov. *trist.* III 1,81-82).

*Siqua meis fuerint, ut erunt, uitiosa libellis,
excusata suo tempore, **lector,** habe.
Exul eram, requiesque mihi, non fama petita est,
mens intenta suis ne foret usque malis*

Si algún defecto hubiera, como los habrá, en mis librillos,/ perdónalos, lector, en atención a mis circunstancias./ Como exiliado que era, no busqué la fama sino la paz,/ y el que mi mente dejara de pensar en tantas desgracias (Ov. *trist.* IV 1,1-4).

*Tu quoque non melius, quam sunt mea tempora, carmen,
interdicta mihi, consule, **Roma,** boni*

Tú también, Roma, prohibida para mí, cuida este poema que no es mejor que mis circunstancias (Ov. *trist.* IV 1,105-106).

*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,
quem legis, ut noris, accipe **posteritas***

Escucha posteridad, para que sepas quién he sido yo,/ cantor de tiernos amores, al que lees (Ov. *trist.* IV,10,1-2).

*Siue fauore tuli, siue hanc ego carmine famam,
iure tibi grates, **candide lector**, ago*

Si conseguí esta fama por tu favor o por mi poesía,/ en justicia te doy, amable lector, las gracias (Ov. *trist.* IV 10 131-132).

*Hunc quoque de Getico, **nostri studiose**, libellum
litore praemissis quattuor adde meis*

También del litoral gético, este librillo, admirador mío,/ añádelo a los otros cuatro enviados antes (Ov. *trist.* V 1,1-2).

*Da ueniam potius, uel totos tolle libellos,
si, mihi quod prodest, hoc tibi, **lector**, obest*

Mejor perdóname o elimina todos mis librillos,/ si lo que para mí es bueno, es malo para ti, lector (Ov. *trist.* V 1,65-66).

*Quo magis, **o lector**, debes ignoscere si quid
erratum est illic praeteritumue mihi*

Por ello debes más aún perdonarme, oh lector,/ si hay algo equivocado allí u omitido (Ov. *Pont.* III 4,43-44).

De todas estas apóstrofes se pueden sacar las siguientes conclusiones:

- 1) No es hasta las obras del destierro, en las que más reflexiona Ovidio sobre su labor poética, cuando el poeta se dirige directamente al lector por medio de una apóstrofe. El motivo es, en nuestra opinión, claro: hasta que no ha sido relegado fuera de Roma no ha tenido necesidad de ello porque en cierta forma convivía con sus lectores. Ahora desde el destierro se ve solo, desamparado, y no tiene esa relación directa con su público, del que sólo sabe por las noticias que sus amigos le dan en las cartas que le envían. La forma más fácil de comunicarse con ellos es la de dirigirle unas palabras, la de evocarlos.
- 2) La finalidad de estas evocaciones al lector es casi la misma en todas ellas: buscar por un lado la *captatio benevolentiae*, disculpando la calidad de sus

versos influida por las circunstancias (cf. CATVLL. I 4; VIII 9; Ov. *Pont.* III 9,35-36) y, por otro, agradecer al público su labor lectora, que ayuda a que él obtenga fama e inmortalidad. Se crea así una peculiar simbiosis en la que el autor deleita y entretiene —y a veces enseña— y el lector a cambio otorga reconocimiento. Sirvanos como ejemplo de lo dicho hasta ahora, lo que Ovidio refiere a su amigo Rufino y, por extensión a todos sus amigos:

*Non opus est magnis placido lectore poetis:
quemlibet inuitum difficilemque tenent.
Nos, quibus ingenium longi minuere labores,
aut etiam nullum forsitan ante fuit,
uiribus infirmi, uestro candore ualemus*

No necesitan los grandes poetas al complaciente lector:/ encandilan al reacio y al difícil./ Yo, a quien las largas penalidades disminuyeron su talento,/ o incluso tal vez ninguno tuve antes,/ falto de fuerzas, estoy bien con vuestra benevolencia (Ov. *Pont.* III 4,9-13)

- 3) La mayoría de las apóstrofes aparecen en las elegías programáticas de clausura o cierre, ya que de esa forma Ovidio da a entender que lo que envía al lector no es un único poema, sino el conjunto de poemas que forman el libro. Las únicas apóstrofes al lector que no están en una elegía programática son las que se incluyen en la elegía VII del primer libro de *Tristezas* y en la IV del tercer libro de *Cartas desde el Ponto*, dos poemas en los que precisamente el tema tratado son las obras de Ovidio —*Metamorfosis* en el primer caso y el poema donde narra el triunfo de Tiberio por la campaña contra Pannonia en el segundo (*Pont.* II 1)— y, por tanto, están más que justificadas.
- 4) En cada poema suelen aparecer dos apóstrofes: una al principio de la elegía y otra al final. De esta forma se crea una estructura anular que ayuda a enfatizar la importancia del lector.
- 5) En muchas de las apóstrofes se alude directamente al público con la palabra *lector*. Sin embargo, Ovidio también emplea otros vocablos que presuponen la existencia de un público, como *Roma*, *posteritas* o *manus plebeiae*, términos todos ellos que llevan implícita la idea de colectividad. *Roma*, entendida como aglutinadora de todo el público lector, ya fue empleada por Propertio en la elegía introductoria de su tercer libro y, curiosamente, aparece en forma de apóstrofe:

*Multi, Roma, tuas laudes annalibus addent,
qui finem imperii Bactra futura canent.
Sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
detulit intacta pagina nostra uia*

Muchos, Roma, añadirán tus alabanzas a los anales, / y cantarán que Bactra será el confín del Imperio./ Pero esta obra, que puedes leer en paz, desde el monte de las Hermanas la ha traído mi página por un camino virgen (PROP. III 1,15-18)

Asimismo, sobre todo con la perífrasis *manus plebeiae*, Ovidio señala que él desea llegar a un público numeroso, al pueblo llano, tal y como ya había hecho en otras ocasiones al utilizar expresiones para designar al lector en general como *populus* (*trist.* I 1,17; 24; 60; III 14,23-24; IV 1,68; 10,57; *Pont.* II 4,15), *media plebs* (*trist.* I 1,88) o *uulgus* (*Pont.* IV 16,38; cf. Citroni 1995: 466 n10). Estas expresiones en casi todas las ocasiones de nuevo aparecen en las elegías de clausura y cierre, para que no haya ningún atisbo de duda de la idea que tiene Ovidio de su propia obra y de los lectores que quiere. Se desmarca así de otros poetas como Catulo (XCV 9-10) u Horacio (*sat.* I 4,71-72; 10,72-91) que buscaban más el aplauso de la gente docta que el reconocimiento mundano.

6) Muchos de estos vocativos van acompañados de algún epíteto como *candide*, *studiose* o *amice*, que refuerzan el contenido del mensaje, ya que en la mayoría de estas apóstrofes Ovidio apela a la benevolencia de sus lectores, para que tengan en cuenta que han sido escritos en unas condiciones espantosas. Estos epítetos y otros parecidos serán después utilizados muy profusamente por Marcial (*lector studioso*: I 1,4; *delicate lector*: I 113,4; II 8,1; IV 55,27; *lector amice*: V 16,2; *ut lector candidus*: VII 99,5 etc) y Apuleyo (*lector optime*: *met.* X 2,4; *studioso lector*: XI 23,5), entre otros.

7) Estas apóstrofes dan muestras evidentes de que las elegías del destierro –del género epistolar muchas de ellas– no tienen en absoluto un carácter privado, sino público. De hecho es el propio poeta quien así nos lo dice, al relacionar además al lector con un tema tan recurrente e importante en Ovidio como la voluntad de perdurar en el tiempo:

*...animos ad publica carmina flexi,
et memores iussi nominis esse mei*

he vuelto ahora mi mirada a poemas públicos/ y les he ordenado que dejen recuerdo de mi nombre (*Ov. trist.* V 1,23-24)

8) Asimismo estas apóstrofes podrían considerarse un modo de *sphragis* o firma del autor, ya que Ovidio se está proclamando poeta entre sus lectores. Obviamente la finalidad última de un escritor es que lo lean. El poeta se ha de erigir primero como creador, después, el objeto creado debe ser escuchado o leído y, en última instancia, aceptado por el público. Sólo cuando el lector adquiere entidad, la adquiere también el autor.

9) Además de estas apóstrofes habría que mencionar, al hablar del público, la primera elegía del libro I de *Tristezas*, dado que el lector actúa como *personaje secundario* del poema. En efecto, Ovidio en esta composición se dirige a su libro para hacerle algunas recomendaciones de lo que debe y no debe hacer cuando llegue a Roma y le pone sobre aviso acerca de sus posibles lectores, a los que designa con el pronombre indefinido *quis (siquis)*, término que alude a esa masa lectora indeterminada a la que nos hemos estado refiriendo:

*Siquis, ut in populo, nostri non inmemor illi,
siquis, qui, quid agam, forte requirat, erit,
uiuere me dices, saluum tamen esse negabis;
id quoque, quod uiuam, munus habere dei.
Atque ita tu tacitus, quaerenti plura legendum,
ne, quae non opus est, forte loquere, caue!
Protinus admonitus repetet mea crimina lector
et peragar populi publicus ore reus*

Si hubiera alguien allí entre el pueblo que de mí se haya olvidado,/ si acaso alguien preguntara cómo estoy,/ le dices que existo, mas no le digas que estoy bien;/ y también que, si vivo, es por regalo de un dios./ Y así tú, taciturno, pues el que quiera saber más que me lea,/ ten cuidado, no sea que digas lo que no es necesario./ Advertido inmediatamente el lector recordará mis crímenes/ y seré considerado por la voz del pueblo un preso público (Ov. *trist.* I 1,17-26)

Ovidio, por tanto, le da nuevas dimensiones a un recurso literario como es la apóstrofe, nunca antes empleado —a excepción quizá de Catulo y Propertio, como ya hemos visto— para dirigirse directamente al lector, pero que será muy utilizado inmediatamente después. Sírvanos como colofón unos versos de Marcial que resumen muy bien la participación directa del lector en el poema:

*Seria cum possim, quod delectantia malo
scribere, tu causa es, lector amice, mihi,
qui legis et tota cantas mea carmina Roma*

Aunque podría escribir versos serios, prefiero de entretenimiento./ Tú, lector amigo, eres el motivo,/ tú que lees y recitas mis poemas por toda Roma (MART. V 16,1-3)

BIBLIOGRAFÍA

- J.A. BELTRÁN, *Marco Valerio Marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza 2005.
- M. CITRONI, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma 1995.
- J.C. FERNÁNDEZ CORTE & J.A. GONZÁLEZ IGLESIAS [intr., trad. y com.], *Catulo. Poesías*, Madrid 2006.
- C. GALLARDO, «Lectores y lecturas en la Roma antigua», *Eclás* 121, 2002, 43-61.
- R.M.^a IGLESIAS-M.^aC. ÁLVAREZ, «Injerencia de Ovidio en algunos relatos de las *Metamorfosis*», *MD* 45 (2000), 83-102.
- «El 'yo' del poeta: elemento estructural en las *Metamorfosis* de Ovidio», A. Alvar Ezquerro-F. García Jurado (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 2001a, 415-421.
- «Función de las apóstrofes en las *Metamorfosis* de Ovidio», *XIth Congress of the International Federation of the Societies of Classical Studies (FIEC)*, 2001b, I 38-53.
- H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid 1967 (reimpr. 1991).
- F. SOCAS, «El problema del interlocutor en los *Amores* de Ovidio», *Habis* 22 (1991), 223-246.

MUJER Y PROGRAMA POÉTICO EN LA ELEGÍA DE PROPERCIO:
LA *RECUSATIO* DE LA LITERATURA CIENTÍFICA Y FILOSÓFICA
Y LA CONCEPCIÓN DEL PÚBLICO LITERARIO FEMENINO EN ROMA.¹

ROSA M^a MARINA SÁEZ
Universidad de Zaragoza

Resumen: En este trabajo se estudia desde una perspectiva de género el tópico de la *recusatio* de la literatura científica y filosófica dentro del programa poético de Propertio y de otros poetas elegiacos latinos, como elemento contrario al discurso de la persuasión amorosa, así como la inserción de dicha literatura dentro de los *remedia amoris*.

Palabras clave: Propertio, estudios de género, poesía programática.

Abstract: In this paper topics of *recusatio* of scientific and philosophical literature in the Propertius' and others latin elegiac poets poetic program is studied through a gender perspective. This literature is shown as a contrary element to love persuasion and a kind of *remedia amoris*.

Keywords: Propertius, gender studies, programatic poetry.

1. Este trabajo ha sido financiado a través del proyecto HAR 2008-01368, dirigido por la Dra. Almudena Domínguez. Las ediciones utilizadas son las siguientes: P. FEDELI, *Sexti Properti Elegiarum libri IV*, Stuttgart 1984, G. LUCK, *Tibullus*, Stuttgart 1988, J. WILLIS, *Juvenalis Saturae*, Stuttgart 1996, D. R. SHACKLETON-BAILEY, *Q. Horati Flacci Opera*, Stuttgart 1985, D. R. SHACKLETON-BAILEY, *M. Val. Martialis Epigrammata*, Stuttgart 1990. Asimismo, para Propertio he consultado las traducciones castellanas de A. RAMÍREZ DE VERGER, *Propertio. Elegías*, Madrid 1989, y F. MOYA DEL BAÑO - A. RUIZ DE ELVIRA, *Propertio. Elegías*, Madrid 2001, esta última con edición del texto latino.

Durante los últimos años han aparecido abundantes publicaciones que desde diversas perspectivas se han ocupado del programa poético de los elegíacos y de la función dentro del mismo de la *docta puella*. Se ha hecho especial hincapié en el problema de la *recusatio* de los *genera maiora*, especialmente la épica, como elemento paralelo al modo de vida elegido por el poeta, que rechaza las obligaciones propias del ciudadano, y entre ellas la participación en el ejército, y que prefiere dedicarse a una vida de ocio consagrada a la literatura y al amor. El programa de estos poetas alude asimismo al problema de la recepción de la propia obra, cuya principal destinataria es la amada del poeta, la *docta puella*, aunque, en algunos casos, se alude a las mujeres en general, especialmente si son jóvenes y bellas. La importancia que se da al público femenino en la elegía se relaciona además con una de las funciones que los propios poetas, en mayor o menor medida, atribuyen a dicho género, el constituir un medio de persuasión para conseguir los favores sexuales de esas mujeres liberadas, cultas y sofisticadas, pero no siempre accesibles. La importancia de la *utilitas* en la caracterización del género no debe, sin embargo, como sucede dentro de algunas visiones un tanto limitadas de parte de la crítica de género, reducir un programa poético tan complejo como el de Propercio al discurso de un seductor sin mayores pretensiones², equiparándolo, por ejemplo, al del Ovidio del *Ars Amatoria*. A pesar de que muchos rasgos propercianos puedan interpretarse a través de los versos del sulmonense, como demuestran los trabajos de James³, no puede negarse por un lado, que la obra de Propercio representa una subversión dentro de la tradición elegíaca, con elementos programáticos completamente originales⁴, y, por otro, como puede verse en el capítulo que dedican R. M^a Iglesias y M^a Consuelo Álvarez Morán a la «Poética ovidiana» dentro de esta misma publicación, que dicha poética tampoco puede reducirse a los pasajes programáticos de los *Amores* o el *Ars Amatoria*, sino que en sus *Metamorfosis* presenta rasgos especialmente complejos.

Volviendo al poeta objeto de este estudio, como es sabido, el programa elegíaco properciano reivindica a Calímaco y Filetas de Cos como modelos⁵. Parta-

2. En esa línea vid. SH. L. JAMES, *Learned girls and persuasion. Gender and reading in roman love elegy*, Berkeley-Los Ángeles-Londres 2003, *passim*; M. WYKE, *The roman mistress*, Oxford 2007², p. 14, que indica que escribir poesía es simplemente un instrumento de cortejo. Vid. W. STROH, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, en la misma línea. Frente a estos vid. E. COUTELLE, *Poétique et Métapoésie chez Propertius. De l' Ars amandi à l' Ars scribendi*, Lovaina-París-Dudley (Ma.) 2005, pp. 150-151, para quien el objetivo de estos poetas no es solo seducir a una mujer, pues no ponen el acento en el éxito en el amor como cree STROH, *op. cit.*, p. 13, sino en la aprobación de su *domina*.

3. JAMES, *op. cit. passim*.

4. Sobre la función de *praeceptor amoris*, creador de una obra basada en la *utilitas*, que Ovidio se atribuye como poeta, y su subversión frente a la idea del *vates* virgiliano vid. J.-C. JULHE, *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l' élégie à Rome (62 avant J.-C. - 16 après J. C.)*, Lovaina-París-Dudley 2004, pp. 359-362.

5. Vid. entre otros Prop. III 1. Sin embargo, como indican F. MOYA-C. PUCHE, «Introducción», F. MOYA-A. RUIZ DE ELVIRA (eds.); *Propertius. Elegías*, Madrid 2001, p. 46 la caracterización de la elegía properciana basada en la *leptotes* calimaquea resulta un tanto simplista, y ha de definirse más bien por su variedad (*poikilia*), propia de la literatura helenística en general, y por la complejidad de sus relacio-

mos del presupuesto de que el código poético calimaqueo, que inspira el de los *neoteroi*, el de los elegiacos y, en parte, el de Ovidio, tiene en cuenta no sólo la composición poética, sino también su recepción. Se trata de un código para minorías selectas, una obra breve y pulida, que se opone tanto por su estilo como por su temática a las largas epopeyas destinadas a cantar hazañas bélicas. Dentro de ese público selecto se incluye desde un principio a las mujeres. En ese sentido, resulta de especial interés el poema XXXVI de Catulo dedicado a la denostación de los *Annales* de Volusio, en el que se comenta que la amada del poeta había prometido a Venus y Cupido que, si él volvía con ella y dejaba de atacarla con sus yambos, quemaría en honor de Vulcano los mejores versos del peor de los poetas. Aunque Lesbia se refería a los poemas injuriosos que Catulo había escrito contra ella, el poeta prefiere entregar a las llamas una obra absolutamente alejada de los ideales neotéricos, los *Annales* de Volusio, descritos como *pleni ruri et inficetiarum* (v. 19), entre otras cosas. De este modo el poeta hace partícipe a su amada de sus gustos literarios, dentro de un mundo galante y sofisticado, en el que las mujeres, aunque preferían la poesía amorosa, ejercían su crítica sobre otros géneros, coincidiendo con las preferencias de sus amantes⁶. Esto no implica que Lesbia hubiera leído los *Annales* de Volusio, pero obviamente conocía las diferencias entre ese tipo de literatura y la propia de los neotéricos. De este modo los poetas no limitan su reflexión literaria a su propia actividad, sino que la amplían a la recepción.

En el caso de Propertio, como señala Coutelle⁷, Cintia, en calidad de *docta puella*, es la destinataria ideal de sus versos, la garantía de su eficacia⁸. De este modo el poeta evoca al público al que se dirige, que no está formado por lectores eruditos o por autores de obras épicas como el Póntico de las elegías I 7 y 9, sino por una lectora concreta, susceptible de sentir su poesía. Para Greene dentro del programa properciano se da una clara alineación de la elegía con lo femenino frente al carácter marcadamente masculino de otros géneros como la

nes intertextuales. Sobre la relación de la elegía properciana con la poesía helenística *vid.* P. FEDELI, «Properce et la tradition hellénistique», A. THILL (ed.); *L'élégie romaine. Enracinement-Thèmes-Diffusion*, París 1980, pp. 131-139, A. RAMÍREZ DE VERGER, «Introducción», A. RAMÍREZ DE VERGER (ed.); *Propertio. Elegías*, Madrid 1989, pp. 7-34. Sobre el programa properciano *vid.* entre otros R. PESTANO, *Propertio*, Madrid 2004, esp. 9-50, con abundante bibliografía.

6. Sobre la cultura literaria de la *docta puella*, propia de los salones refinados donde la «doctrina» consiste en la poesía amorosa y la música *vid.* S. LAIGNEAU, *La femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruselas 1999, p. 68. Sobre la coincidencia de los ideales poéticos de Catulo y Lesbia que se trasluce de la lectura de este poema *vid.* JULHE, *op. cit.*, p. 116.

7. COUTELLE, *op. cit.* p. 178.

8. Sobre la caracterización del personaje de Cintia y su elevada cultura, reflejada en su dominio expresivo *vid.* F. MOYA, «El realismo expresivo de Cintia (Prop. II 29, 31-38 y III 6, 23-28)», *Excerpta Philologica* I. 2 (1991), pp. 529-544. Sobre los personajes femeninos propercianos *vid.* C. CODOÑER, «El universo femenino en la elegía de Propertio», C. SANTINI-F. SANTUCCI (eds.); *I personaggi dell' elegia di Propertio: atti del convegno internazionale, Assisi, 26-28 maggio 2006*, Assis, 2008, pp. 39-78.

épica⁹. De este modo Cintia no es sólo la lectora ideal porque le guste la poesía amorosa, de la que disfruta en ocasiones mientras espera a su amante¹⁰, sino porque rechaza aquellos géneros que se oponen a ella dentro del programa elegíaco¹¹.

Sin embargo, como indica Reinhart, la polémica properciana entre elegía y épica en poemas como I 7, y a diferencia de lo que sucede en Calímaco, no se basa tanto en cuestiones estéticas como de *utilitas* para el amante¹². La escritura elegíaca, como se ha dicho, se asocia a un modo de vida escogido por el poeta, el del *seruitium amoris*, en absoluta contraposición con los ideales guerreros que exaltan los poemas épicos¹³. Por dicho motivo, los elementos de temática amorosa presentes en el género épico son tratados de manera especial¹⁴. Un ejemplo de ello se halla en el hecho de que Cintia es presentada como buena conocedora de la *Iliada*, aunque la rechaza, curiosamente, no por su temática guerrera ni por su extensión o lenguaje, sino por la *leuitas* de su protagonista femenina, Helena:

*si memini, solet illa leuis culpare puellas,
et totam ex Helena non probat Iliada. (Prop. II 1, 49-50)*

No se trata de un juicio sobre el estilo poético sino de carácter moral, emitido por un personaje que curiosamente no se ajusta al ideal propuesto, pero esto es otra cuestión¹⁵. Lo importante es la caracterización de Cintia como una mujer que conoce la literatura y discute sobre ella.

9. E. GREENE, «Gender and genre in Propertius 2. 8 and 2.9», G. TISSOL-W. BATSTON (eds.); *Defining genre and gender in latin literature. Essays presented to W. S. Anderson on his seventy-fifth birthday*, Nueva York 2005, pp. 211-238, esp. 212.

10. *Vid.* Prop. III 3, 17-20: *non hic ulla tibi speranda est fama, Properti: /mollia sunt paruis prata terenda rotis; /ut tuus in scamno iactetur saepe libellus, /quem legat exspectans sola puella uirum*. La escena aparece precisamente en un poema de carácter programático.

11. Los ejemplos en los que los poetas presentan a sus amadas como lectoras de su obra aparecen recogidos y comentados en E. A. HEMELRIJK, *Matrona docta. Educated women in the elite from Cornelia to Julia Domna*, Londres-Nueva York 2004, p. 248, n. 125.

12. T. REINHARDT, «Propertius and rhetoric», H. -C. GÜNTHER (ed.); *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston 2006, p. 207. *Vid.* Además A. LA PENNA, *L' integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Turín 1977, p. 215, G. D'ANNA, «L' evoluzione della poetica properziana», en *Atti del convegno per il Bimilenario della morte di Propertio*, Asís 1986, pp. 57-58, A. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco Romano')*, Asís 1997, p. 23 niegan que Propertio rechace la obra de Póntico por motivos estéticos, sino tan sólo por su inutilidad en asuntos de amor.

13. *Vid.* JUHLE, *op. cit.*, p. 135 siguiendo a J. P. BOUCHER, *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, París 1965 (reimp. 1980), p. 189, considera que Propertio, a diferencia de Calímaco, donde el rechazo de la épica sí es estético, se decanta por la elegía porque es la forma literaria más adaptada a la personalidad del poeta-amante. Sobre la relación entre la defensa de la elegía properciana y el *seruitium amoris* *vid.* además ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 31-55, A. RAMÍREZ DE VERGER, *op. cit.*, p. 18, F. MOYA-C. PUCHE, *op. cit.*, p. 15, PESTANO, *op. cit.*, p. 63-82.

14. Ovidio en *Am.* II 18, aconseja introducir historias de amor en los relatos épicos. Tal vez la publicación de la *Eneida* hizo factible incluir el amor en ese género. *Vid.* COUTELLE, *op. cit.*, pp. 165-166.

15. Sobre la paradoja de la *leuitas* de Cintia y sus críticas a Helena *vid.* D. E. MC COSKEY, «Reading Cynthia and sexual difference in the poems of Propertius», *Ramus* 28. 1 (1999), pp. 16-39.

Los elegíacos ponen especial énfasis en la contraposición entre épica y elegía como elemento central de su programa poético. Sin embargo, existen otros géneros también opuestos a la literatura amorosa dentro de dicho programa, pero de los que se ha tratado en menor medida, tal vez por su menor presencia en el programa calimaqueo o porque la competencia no fuera tan directa. Me refiero a la poesía filosófica y científica. Aunque la elegía comparte con dichos géneros algunos rasgos comunicativos de la función del *docere*, –uno de los temas habituales en la poesía amorosa es el de la *erotodidaxis*, y el *Ars amatoria* suele considerarse formalmente como parodia de la poesía didáctica seria–, se oponen totalmente en cuanto a temática. La épica podía incluir el amor en sus argumentos, pero los filósofos y moralistas parecen absolutamente contrarios a todo tipo de romanticismo¹⁶, sea cual sea su escuela, como puede verse, por ejemplo, en Lucrecio¹⁷, Cicerón¹⁸, y en tono paródico en Horacio¹⁹.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que, mientras que los poetas en sus programas asocian la literatura amorosa a la juventud²⁰, la épica²¹ y la filosofía se identifican con la edad madura, en la que, para la mentalidad romana, Venus ya no tiene cabida:

16. Vid. R. ROTHHAUS CASTON, «Love as illness: poets and philosophers on romantic love», *CJ* 101.3 (2006), pp. 271-298, que contrasta la crítica de los filósofos al amor romántico con la celebración de los elegíacos. Dichos filósofos incorporan la lengua e imaginaria de los poetas en sus ataques, mientras éstos últimos adoptan actitudes de los filósofos.

17. Lucr. IV 1073-1191. El rechazo del amor pasional frente a una sexualidad de índole práctica es un elemento propio de la filosofía epicúrea, que puede verse también en Filodemo, *AP V* 126.

18. Cic. *Tusc.* IV 68-76.

19. Hor., *Serm.* I 2, poema lleno de elementos epicúreos e inspirado en la obra de Filodemo, concretamente en un epigrama paralelo a *AP V* 126 hoy perdido. Sobre esta cuestión vid. J. Fco. MARTOS MONTIEL, «Notas a *AP V* 126 (=Filodemo, Epigr. 22 Sider)», *Emerita* 74 (2006), pp. 217-232, esp. 218.

20. Vid. Prop. III 9 45-6 *haec urant pueros, haec urant scripta puellas/ meque deum clament et mihi sacra ferant!* P. FEDELI, *Propertius. Il terzo libro delle elegie. Introduzione, testo e commento di P. Fedeli*, Bari 1985, p. 326 da a *urant* el sentido de arder de emulación más que de amor, pues Propertio dirige su poesía a los jóvenes (I 7, 23, III 30, 20, 47-50) y desea que le imiten (IV 1, 136). Vid. además Ov., *Am.* III 1, 25-28: *materia premis ingenium. cane facta virorum./ »haec animo,» dices, «area facta meo est!»/ quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae./ primaque per numeros acta iuventa suos.* Sobre la consideración de sus elegías amorosas como error de juventud (vid. *Trist.* III 1, 7-8; II 339-340, *Pont.* II 2, 103-106) vid. JUHLE, *op. cit.*, pp. 359-370.

21. Vid. Prop. II 10, 7: *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus.* Sobre este poema vid. LA PENNA, *op. cit.*, 1977, p. 63, H. P. STAHL, *Propertius: «Love» and «War».* *Individual and the State under Augustus*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1985, pp. 156-162, que comenta el poema en clave irónica, ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 115-139, esp. 130-131, que indica que el tema de la relación entre la edad del poeta y el tipo de escritura se halla en el prólogo de los *Aitia* de Calimaco (fr. 1, 5-6 Pf.), donde el planteamiento es inverso al de Propertio, ya que, a pesar de su edad avanzada, nunca ha cultivado temas heroicos. La idea de que la poesía de amor es propia de la juventud y la heroica de la madurez está tomada de Virgilio, *Ecl.* IV 53-54; VIII 7-10, donde el poeta decide abordar esos últimos temas durante la vejez, cuando se han adquirido las facultades necesarias para ello. En cuanto a Propertio, según ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 159, es preciso entender el motivo dentro de una crisis literaria en la que el poeta ve agotada la temática amorosa e intenta explorar otras vías creativas. Sobre dicha crisis vid. además JUHLE, *op. cit.*, pp. 199-200, que observa la fascinación creciente que siente el poeta por la inclusión de temas épicos en el marco de la elegía.

*Atque ubi iam Venerem grauis interceperit aetas,
 sparserit et nigras alba senecta comas,
 tum mihi naturae libeat perdiscere mores,
 quis deus hanc mundi temperet arte domum,
 qua uenit exoriens, qua deficit, unde coactis
 cornibus in plenum menstrua luna redit,
 unde salo superant uenti, quid flamine captet
 Eurus, et in nubes unde perennis aqua,
 sit uentura dies mundi quae subruat arces,
 purpureus pluuias cur bibit arcus aquas,
 aut cur Perrhaebi tremuere cacumina Pindi,
 solis et atratis luxerit orbis equis,
 cur serus uersare boues et plaustra Bootes,
 Pleiadum spisso cur coit igne chorus,
 curue suos finis altum non exeat aequor,
 plenus et in partes quattuor annus eat;
 sub terris sint iura deum et tormenta nocentum,
 Tisiphones atro si furit angue caput,
 aut Alcmaeoniae furiae aut ieiunia Phinei,
 num rota, num scopuli, num sitis inter aquas,
 num tribus infernum custodit faucibus antrum
 Cerberus, et Tityo iugera pauca nouem,
 an ficta in miseris descendit fabula gentis,
 et timor haud ultra quam rogos esse potest. (Prop. III 5, 23-46)*

Como indica Fedeli²², Propercio pudo tener en mente un epigrama de Filodemo (AP V 112), en el que éste, tras afirmar que durante su juventud ya hubo disfrutado del amor, ha decidido consagrarse al estudio en la edad madura, aunque el modelo principal es un pasaje de las *Geórgicas* (II 475-482), con una enumeración de argumentos científicos similar a la properciana, y que al mismo tiempo constituye un homenaje a Lucrecio. Álvarez Hernández²³ señala además un cambio en Propercio respecto a sus ideas previas acerca de su propia evolución poética, pues mientras que en II 10, 7 hablaba de cantos guerreros para la *aetas extrema*²⁴, en este caso alude a la poesía filosófico-científica como planteamiento futuro de su obra, lo que podría constituir una concesión a la política cultural augústea sin necesidad de componer poesía heroica.

Esta vinculación del género científico a la edad madura y de la elegía a la juventud se relaciona de nuevo con la *utilitas*. La edad juvenil es la más apropiada para el amor, y ciertos tipos de literatura no sirven a ese propósito. A pesar de

22. *Op. cit.*, pp. 188-189.

23. *Op. cit.*, pp. 242-243.

24. Sobre este pasaje *vid.* además JUHLE, *op. cit.*, pp. 228-229.

ello, el amor puede surgir en la vejez, como sucede en el caso de Linceo²⁵, protagonista de la elegía II 34 de Propertio. Como indica Syndicus²⁶, en este poema se produce una modificación de los motivos presentes en las elegías I 7 y I 9, donde se defiende la inutilidad de la épica para el amor. Linceo representa al amigo que rompe con la *fides*, pues había tratado de seducir a Cintia. Éste es descrito como *senex* enloquecido por *seros amores* y, al mismo tiempo, versado en filosofía moral y natural, tragedia y épica, de manera que, como indica Álvarez Hernández²⁷, es caracterizado como contrapunto literario de Propertio. Éste, por su parte, le insta a abandonar esos temas a favor de la imitación de Filetas y de Calímaco:

*Lynceus ipse meus seros insanit amores!
solum te nostros laetor adire deos.
quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris
proderit aut rerum dicere posse uias?
aut quid †Erechthi† tibi prosunt carmina lecta?
nil iuuat in magno uester amore senex
tu †satius memorem Musis† imitere Philitan
et non inflati somnia Callimachi. (Prop. II 34, 25-32)*

El motivo consiste en que, según el poeta, a las mujeres en general no les interesan los temas científicos²⁸:

*harum nulla solet rationem quaerere mundi,
nec cur fraternis Luna laboret equis,
nec si post Stygias aliquid restabit †erumpnas†,
nec si consulto fulmina missa tonent. (Prop. II 34, 51-54)*

Una idea similar aparece también en Tibulo, que rechaza aquella literatura que carezca de utilidad para el amante, pues desea *faciles aditus* hacia su

25. Sobre una posible identificación de Linceo con el poeta Vario Rufo vid. J. P. BOUCHER, «L'oeuvre de L. Varius Rufus d'après Propertius II 34», *REA* 60 (1958), pp. 307-322; *Études sur Propertius...*, p. 272, JUHLE, *op. cit.*, pp. 187-188.

26. H. P. SYNDICUS, «The second book», H. -C. GÜNTHER (ed.); *Brill's companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, pp. 245-318, esp. 315-316. Vid. Además STROH, *op. cit.*, pp. 83-98, STAHL, *op. cit.*, p. 175, ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 166-167, Meleagro *AP* XII 101, 3-4.

27. *Op. cit.*, pp. 165-167. Señala además la relación entre la construcción de este personaje y el de Póntico, del que constituye una *amplificatio*, ya indicada entre otros por STAHL, *op. cit.*, pp. 174-178, J. K. NEWMAN, *Augustan Propertius. The recapitulation of a Genre*, Hildesheim-Zurich-Nueva York 1997, p. 221.

28. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 168-169 indica que en este caso Propertio abandona la poética del *seruitium amoris* a una sola mujer, Cintia, para centrarse en la del *mollis uersus* propio de aquel que desea seducir a cualquier mujer. En ese sentido, se estaría acercando a la poética ovidiana. Vid. además JUHLE, *op. cit.*, pp. 191; 212.

amada por medio de sus poemas, lo que excluye cualquier argumento de carácter científico:

*Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:
 Illa cava pretium flagitat usque manu.
 Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:
 Non ego vos, ut sint bella canenda, colo,
 Nec refero Solisque vias nec qualis, ubi orbem
 Conplevit, versis Luna recurrit equis.
 Ad dominam faciles aditus per carmina quaero:
 Ite procul, Musae, si nihil ista valent. (II 4, 13-20)*

El rechazo de este tipo de géneros elevados se debe, según James²⁹ a que su función y destinatario resultan absolutamente diferentes a los de la elegía amorosa. El lenguaje elegíaco está totalmente calculado para gustar a un público femenino, y una de sus funciones, aunque no la única, es la de constituir un medio de persuadir a la mujer amada. El poeta elegíaco presupone de este modo que los gustos literarios de la *puella docta* deben coincidir con ese tipo de discurso, excluyendo cualquier otro tipo de literatura. Por otra parte, la idea de que a las mujeres sólo les interesa el amor y la literatura erótica no es exclusiva de los elegíacos, sino que puede apreciarse también en autores como Juvenal, que en su sátira VI se lamenta de que Hispula se enamore de un actor trágico y no de un estudioso de la retórica como Quintiliano:

*solvitur his magno comoedi fibula; sunt quae
 Chrysgonum cantare vetent, Hispulla tragoedo
 gaudet: an expectas ut Quintilianus ametur? (VI 73-75)*

Resulta paradójico sin embargo que el satírico se queje de que las mujeres no valoren las cualidades intelectuales más que la belleza de un actor a la hora de conceder sus favores cuando él mismo rechaza a aquéllas que se atreven a hacer crítica literaria (VI 434-456), pues, en su opinión, no es propio de mujeres tener conocimientos de oratoria ni de gramática, y mucho menos rivalizar en ellos con los varones. Este rechazo a la mujer que se interesa, o pretende interesarse, por ciertas formas de literatura consideradas tradicionalmente masculinas es habitual en la literatura misógina. Ya anteriormente Horacio mostraba cómo la lectura de filosofía por parte de una mujer resultaba absolutamente contraria al erotismo³⁰:

29. *Op. cit.*, p. 13.

30. *Vid.* L. C. WATSON, *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003, pp. 287-309, L. MÜLLER, *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden, II Teil: Kommentar*, San Petersburgo-Leipzig 1900, p. 444.

*quid, quod libelli Stoici inter Sericos
iacere pulvillos amant,
illitterati num minus nervi rigent
minusve languet fascinum? (Epod. 8, 15-18)*

Dentro de esta conocida sátira de una mujer lujuriosa entrada en años, la presencia en el dormitorio de una obra de filosofía estoica no hace sino producir mayor rechazo y apatía en el poeta. Según Watson³¹, Horacio, mediante la identificación como estoica de la literatura que esta mujer lee o pretende leer, la compara con el personaje del moralista hipócrita, estoico o cínico, que oculta sus vicios a través del velo de la rectitud filosófica. Mankin, por su parte³², considera chocante la presencia de libros de filosofía estoica en el lecho, cuando lo que se esperaría es, si no literatura erótica del tipo de los libros de Elefantide³³, al menos poesía de amor. Llama la atención asimismo el uso del diminutivo *libelli* aplicados a este tipo de obras, en un uso irónico del lenguaje neotérico³⁴. En todo caso, los *illitterati ... nervi* del poeta no reaccionan ante el alarde de cultura de la protagonista de este epodo³⁵.

Ante textos como éstos cabe preguntar si los poetas romanos ofrecen una caracterización fiable de la mujer como lectora dentro de la sociedad romana. Como indica Hemelrijk³⁶, salvo la poesía amorosa y el epigrama, que citan a la mujer como receptora de dichas obras, o salvo alusiones a autores pertenecientes al ámbito escolar, como Homero, Menandro o Virgilio, los antiguos apenas se preocupan objetivamente por reflejar si las mujeres practicaban otro tipo de lecturas³⁷. Respecto al gusto por la poesía de amor, según Hemelrijk³⁸, la lectura de las obras en verso resultaba más accesible a la mujer porque se estudiaban en las clases del *grammaticus*, a las que asistían las niñas de clase alta junto a sus hermanos, mientras que la prosa pertenecía a las enseñanzas del *retor*, a las que no todas tenían acceso tras su matrimonio. Esto no significa que no hubiera excepciones. Plutarco en su biografía de Pompeyo describe a su esposa Cornelia, hija de Q. Metelo Escipión, como conocedora de la geometría y la filosofía³⁹.

31. *Op. cit.*, p. 306.

32. D. MANKIN, *Horace. Epodes*, Cambridge 1995, p. 156.

33. *Vid. Priap.* 4, 2.

34. MANKIN, *op. cit.*, p. 157.

35. Como indica MANKIN, *op. cit.*, p. 157 se trata de un tópico que puede verse en Priap. 68 o Mart. XI 19.

36. *Op. cit.*, p. 47.

37. HEMELRIJK, *op. cit.*, p. 50 señala un pasaje del *Ars amatoria* donde se enumeran las lecturas propias de una *puella docta*: Calímaco, Filetas de Cos, Anacreonte, Safo, Menandro, Propercio, Cornelio Galo, Tibulo, Varrón Atacino y sus *Argonáuticas*, la *Eneida* de Virgilio y sus propias *Ars Amatoria*, *Amores* y *Heroidas* (III 329-348). Se trata de poesía que trata de un modo u otro del amor, pero al mismo tiempo es una literatura erudita y compleja, que exige un elevado grado de formación.

38. HEMELRIJK, *op. cit.*, p. 49.

39. *Pompeyo* 55, comentado por HEMELRIJK, *op. cit.*, p. 78.

Otra cuestión interesante es la de la relación entre edad y lectura. Según observa Hemelrijk⁴⁰, determinados textos latinos dejan traslucir la idea de que las obras sobre filosofía moral eran las más apropiadas para una matrona respetable y entrada en años. Los ejemplos en los que este tipo de lectoras son tratadas de forma respetuosa son relativamente abundantes. Entre ellas se puede destacar a Cerelia, una amiga viuda de Cicerón que se hizo con una copia de su *De finibus* a través de los copistas de Ático sin permiso del autor, cosa que el propio Cicerón disculpa por el gran amor de la misma a la filosofía⁴¹.

Sin embargo, en la antigua Roma los roles propios de las distintas etapas de la vida estaban tan marcados como los roles sexuales, y la lectura de obras filosóficas por parte de una mujer joven era vista con sospecha, como signo de arrogancia que podía llevarle incluso a cuestionar su papel en la sociedad. La mujer joven en Roma, especialmente la *puella docta*, estaba sexualmente marcada frente a la de mayor edad, que quedaba al margen de este tipo de actividades, de manera que la primera debía actuar de forma femenina y sus lecturas estar relacionadas con su rol sexual, mientras que la segunda dejaba de considerarse objeto del deseo, al mismo tiempo que su dignidad le permitía acceder a lecturas antes restringidas a los varones⁴².

En ese sentido, son abundantes los ejemplos en los que se considera que las mujeres que se interesan por la filosofía quedan, según palabras de Hemelrijk⁴³, desexualizadas o masculinizadas. Esta caracterización del saber filosófico en la mujer se encuentra incluso en poemas de carácter laudatorio, como el siguiente epigrama de Marcial donde describe la sabiduría de Teófila:

*Haec est illa tibi promissa Theophila, Cani,
cuius Cecropia pectora dote madent.
hanc sibi iure petat magni senis Atticus hortus,
nec minus esse suam Stoica turba velit.
vivet opus quodcumque per has emiseris aures;
tam non femineum nec populare sapit.
non tua Pantaenis nimium se praeferat illi,
quamvis Pierio sit bene nota choro.
carmina fingentem Sappho laudarit amatrix:
castior haec et non doctior illa fuit. (Mart. VII 69)*

40. HEMELRIJK, *op. cit.*, pp. 51-55

41. Cic., *Ad Att.* 13.21 a 4-5: *studio videlicet philosophiae flagrans*. Otros ejemplos conocidos son los de Marcia y Helvia, destinatarias de sendas *consolationes* de Séneca o el de la emperatriz Livia, que, como cuenta el propio Séneca (*Cons. Marc.* IV 2.V 6) buscó la ayuda moral del filósofo Areyo.

42. *Vid.* HEMELRIJK, *op. cit.*, p. 52.

43. HEMELRIJK, *op. cit.*, pp. 87-88 señala diversos ejemplos de este tipo, entre los que destaca Mus. Ruf., *Fr.* III 54-8, *Ivv.* VI 448-56 o los epigramas de Marcial, como II 90 donde se prefiere una esposa no muy culta.

En este contexto no debe extrañar que para un lector masculino el estudio y la lectura de obras filosóficas formen parte de los *remedia amoris*, como cuenta Propercio hablando de un viaje a Atenas:

*illic uel stadiis animum emendare Platonis
incipiam aut hortis, docte Epicure, tuis;
persequare aut studium linguae, Demosthenis arma,
librorumque tuos, docte Menandre, sales;
aut certe tabulae capient mea lumina pictae,
siue ebore, exactae seu magis aere, manus. (Prop. III 21, 25-30).*

Como indica Fedeli⁴⁴, Propercio propone para olvidar los problemas de amor un programa de estudios en anticlímax, partiendo de las materias más áridas como la filosofía, para terminar con las más lúdicas, como la contemplación de obras de arte. Ovidio, por su parte, en sus *Remedia amoris* advierte el peligro de la lectura de poesía amorosa porque incita al amor⁴⁵. Como se puede apreciar, filosofía y elegía amorosa son para estos autores dos géneros con funciones opuestas, dos lecturas destinadas a personas y a ocasiones diferentes. El joven poeta cultivará especialmente la literatura amorosa, destinada a ser leída por la *puella docta*, dentro de un contexto marcadamente sexual. Pero en la edad madura, tanto hombres como mujeres, al quedar teóricamente apartados de dichas actividades, deberán interesarse por otro tipo de lecturas claramente asexuadas. Es en este contexto donde se debe interpretar el rechazo de la poesía filosófica dentro del programa elegíaco properciano y su posterior reivindicación como tema literario dentro de la evolución de su propia obra.

44. *Op. cit.*, p. 621.

45. *Eloquar inuitus: teneros ne tange poetas! / Summoveo dotes impius ipse meas. / Callimachum fugito: non est inimicus Amori. / Et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces. / Me certe Sappho meliorem fecit amicae. / nec rigidos mores Teia Musa dedit. / Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli. / vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit? / Quis poterit lecto durus discedere Gallo? / Et mea nescio quid carmina tale sonant. / Quod nisi dux operis vatem frustratur Apollo. / aemulus est nostri maxima causa mali (Ov., Rem. 757-768).*

EL JUEGO DE LO LITERAL Y LO SIMBÓLICO AL SERVICIO DE LA POÉTICA PROPERCIANA EN LA ELEGÍA 1,2

JOSÉ MANUEL BLANCO MAYOR
Universidad de Zaragoza

Resumen: En la línea de las vías hermenéuticas que abogan por desvincular la elegía properciana definitivamente de lo biográfico, y entender, en cambio, *amor* y a la *puella* en clave metaliteraria, el objetivo es analizar el poema I 2, donde el poeta presenta por primera vez a Cintia. Una lectura atenta aporta concluyentes argumentos que sustentan que la imagen ideal de la amada es una metáfora del propio ideal de producto poético, y desvela lo que, por otra parte, es un leitmotiv a lo largo de los libros de la elegía erótica subjetiva de Propertio: la inextricable unidad de amor y literatura, a través de la identificación de Cintia con la propia poesía de amor.

Palabras clave: Propertio; Cintia; símbolo; poética.

Summary: The purpose of this paper is to analyze Propertius' poem 1,2, where Cynthia is introduced to the readers. Following the hermeneutical guide of those scholars who interpret *amor* and *puella* as metaliterary tropes, and abandoning, thus, the traditional biographical reading, I claim that a close reading of this elegy allows us to conclude that the figure of the beloved functions as a metaphor of the ideal poetical product envisaged by Propertius. Shaping what will become a Leitmotiv in his subjective amatory poetry, Propertius establishes the indivisible association of poetry and love through the identification of Cynthia with his own love poetry.

Key words: Propertius; Cynthia; symbol; poetics.

Actualmente, gracias a las feraces aportaciones de la crítica moderna en el ámbito de la elegía de Propercio¹, tenemos la suerte de contar con un respaldo teórico que sustenta satisfactoriamente la consideración de que la poesía properciana consta de niveles semánticos más profundos que el de la literalidad más inmediata. De tal modo, hace ya tiempo que la exégesis de corte biografista-vivencial ha sido felizmente sustituida por aproximaciones que, pese a sus distintos enfoques metodológicos, parten al menos de una premisa común: la elegía es un género literario que exige una lectura multidimensional y atenta a distintos estratos de significación. Y es que, como el propio Propercio la define en 4,1,135, nos encontramos ante un *fallax opus*, un modo poético traicionero que puede poner en un compromiso a un lector excesivamente ingenuo². Por eso, el poeta demanda, a través de la imagen de su *docta puella*, un lector ideal³ cuya *doctrina* sea capaz de comprender un discurso que desafía constantemente su propia literalidad.

Tomando como punto de partida la exigencia impuesta por el texto properciano, mi propósito es analizar, en la sección liminar del *Monobiblos*, el poema 1,2, donde el poeta presenta por primera vez ante el lector a Cintia. A través de la elegía que inaugura el ciclo de Cintia, trataré de llevar a cabo una aproximación a la elegía properciana como creación artística en la que el poeta transgrede constantemente las fronteras semánticas entre el estrato del significante literal y el del símbolo, de tal modo que los límites entre la literalidad y la metáfora acaban por convertirse en una lábil línea imaginaria, que el artista traza y borra a su antojo. Es en este contexto de la metáfora desplazada donde Cintia se convierte en el vector simbólico fundamental en torno al que se articula la elegía erótica de Propercio, para ser, en última instancia, uno de sus principales vehículos de autoafirmación poética.

Cintia aparece por primera vez ante nuestros ojos en 1,2. En una primera lectura, se trata de un poema cuyo tema principal es la defensa de un tipo de belleza natural, frente a la belleza artificial lograda a base de afeites y adornos lujosos⁴. De este modo, Propercio expone su visión sobre cuál es el ideal de

1. Para todas las citas propercianas en el presente trabajo, sigo el texto de E. A. BARBER, 1960.

2. Aunque el significado de *fallax opus* ha sido objeto de diversas interpretaciones, la de P. VEYNE, 1983 (especialmente pp. 47-54) es la que mejor responde a la necesidad de leer la elegía como un código semiótico, donde los efectos de realidad creados por el poeta en el estrato de la ficción poética no deben ser confundidos con la realidad *hors-texte*.

3. Ver E. GREENE, 1998, pp. 47 y 49, donde alude a esa función de la *docta puella* como proyección de un público ideal cuya exigencia literaria motivada por su *doctrina* supone un desafío en la pugna de Propercio por alcanzar un mayor prestigio poético. El ejemplo más claro que ilustra la identificación de la *docta puella* con el lector ideal en Propercio es 2,13, 11-12 (*me iuuet in gremio doctae legisse puellae, auribus et puris scripta probasse mea...*); y también 1,7,11: *me laudent doctae solum placuisse puellae*.

4. El tema de la alabanza de la belleza natural frente a la artificial es un motivo que cuenta con una amplia tradición en la poesía grecolatina, y cuyos antecedentes se remontan a la filosofía. Ver P. FEDELI, 1980, pp. 89-91, e *idem*, 1981, p. 236 y n. 49, así como A. RAMÍREZ DE VERGER, 1989, p. 83, n. 11. En el ámbito de la elegía latina, encontramos los paralelos más destacables en Tibulo 1,8,9-16, y en Ovidio, *Am.* 1,14.

puella elegíaca, que Cintia no debe adular mediante el uso innecesario de refinamientos ostentosos. Para ilustrar su defensa en favor de este paradigma estético el poeta recurre a dos grupos de *exempla*⁵ el primero se compone de distintos fenómenos de la naturaleza (vv. 9-14), mientras que en el segundo grupo es el mito, el elemento que sirve de *exemplum* a Propercio (vv. 15-22).

Sin embargo, hay un aspecto fundamental en este poema que no ha sido suficientemente valorado por la crítica. Y es que bajo el hecho literal (el poeta defiende un modelo de *puella* que se adapte a unas características físico-psíquicas determinadas) nos encontramos con una alegoría: Cintia no es sólo una *persona* poética, sino también una metáfora de la propia obra elegíaca del poeta. La reificación de la amada en aras de la expresión de los planes poéticos de Propercio ha sido estudiada por la crítica en varias ocasiones en relación al libro segundo del corpus properciano, pero ha sido significativamente desatendida en relación al *Monobiblos*. Tal y como expone M. WYKE⁶, la causa esencial de esta carencia es que el primer libro respeta más estrictamente los efectos de realismo en la descripción tanto de la amada como de las diferentes situaciones del *affaire* de Propercio y Cintia, mientras que a partir del segundo libro Propercio introduce con mayor explicitud disquisiciones acerca de la propia actividad de creación poética⁷. Así pues, el *Monobiblos* ha suscitado un interés sensiblemente menor en aquellos estudios que se han esforzado en buscar y analizar los poemas que versan explícitamente sobre cuestiones de polémica literaria⁸.

5. J. HAIG GAISSER, 1977, p. 382; D. O. ROSS, 1975, pp. 58-59; P. FEDELI, 1981, p. 236, e *idem*, 1980, pp. 90-91.

6. 1987, p. 47, donde la autora expone la confusión que ha generado entre la crítica la distinción entre «efectos de realismo» y «realidad» en la poesía de Propercio. Ver también A. SHARROCK, 2000, pp. 264-6.

7. Ver P. FEDELI, 1981, p. 227 y también p. 236 para la distinción entre aserciones poéticas explícitas e implícitas en el *Monobiblos*.

8. A título de ejemplo basta con leer los trabajos de R. MALTBY (pp. 147-181) o de G. MANUWALD (pp. 219-243) en el recientemente publicado *Brill's Companion to Propertius* (2006). En el primer caso, el autor no menciona el poema 1,2 entre aquellos poemas que incluyen el motivo de la reflexión poética, y, dejando al margen 1,7 y 1,9, donde Propercio suscita explícitamente cuestiones de polémica literaria, prácticamente obvia el *Monobiblos* en su estudio, basándose en el argumento de que, conforme la confianza de Propercio en su labor de poeta erótico va aumentando a los largo de los cuatro libros, las discusiones sobre temas poéticos van igualmente incrementándose, hasta alcanzar su clímax en el libro 4, donde Propercio se reviste del papel de Calimaco Romano (pp. 180-181). Por su parte, Manuwald, en su estudio del *Monobiblos*, tampoco ve en 1,2 ningún tipo de expresión de adhesión o rechazo a patrones poéticos determinados. Anteriormente, P. FEDELI (1981) había tratado de cubrir esta carencia a través de su análisis de las distintas cuestiones de polémica literaria que pueden rastrearse en el *Monobiblos*, pese a que, en lo que respecta a 1,2, no considera plausible la lectura en clave metaliteraria. Ver *idem*, 1980, 92, donde excluye la posibilidad de que Propercio haya recurrido al doble sentido en la elegía 1,2. Por su parte, P. A. MILLER (2004, pp. 63ss.) sí defiende la identificación de Cintia como símbolo de la obra poética. Con todo, el problema que, a juicio de Miller (p. 66) surge es que la interpretación de Cintia como poesía, por muy tentadora y productiva que pueda resultar, tiene sus limitaciones. Y es que hay numerosos pasajes en el corpus properciano que no admiten la posibilidad

Pero, pese a que las fisuras en el estrato de la literalidad en el *Monobiblos*, y en este poema en particular, resultan poco perceptibles, lo cierto es que una lectura atenta⁹ desvela algunos rasgos en la descripción de Cintia que se corresponden con el ideal estético calimaqueo, que sólo a partir del libro segundo es enarbolado de un modo manifiesto por Propercio¹⁰. Todo el poema 1,2 se articula sobre una expresión ambigua que deja continuamente abierta la posibilidad de entender los términos literales como metáforas de determinadas características del discurso de la elegía erótica, que el poeta acaba de inaugurar y va a poner en práctica en lo sucesivo.

En primer lugar, el propio tema de la elegía, la *forma* es, como señala K. McNAMEE (1993, 224), un término técnico que se refiere al estilo compositivo. Por otra parte, la adecuación a una horma calimaquea puede reconocerse incluso en la disposición del poema, profuso en *exempla* mitológicos y jalonado por elaboradas simetrías¹¹. Es más, tal y como sugieren algunos estudiosos¹², el poema se basa en una visión dúplice de Cintia que el poeta ofrece al lector: si, por una parte, se queja del lujo en el atuendo de su amada, y de todas sus implicaciones morales, al mismo tiempo el poeta se está deleitando, y está deleitando a sus

de ser leídos como alegorías poéticas. El ejemplo que Miller emplea es, casualmente, 1,2, argumentando que, en este caso, sería ridículo entender la admonición a Cintia para que adopte un estilo exento de ornamentos como una defensa de un estilo literario plano (p. 66). Por otra parte, E. GREENE, 1998, pp. 37-66, pese a centrar su atención en el *Monobiblos* y en la función que Cintia desempeña como *materia* narrativa en el mismo, no hace referencia a 1,2 y a su papel esencial —máxime teniendo en cuenta que se trata del poema de «presentación» de la amada— en la configuración de la imagen de Cintia como *materia* poética en el discurso literario de Propercio. De entre los autores que han estudiado las elegías programáticas del *Monobiblos*, tampoco J. K. NEWMAN (1997, pp. 190-212) ha prestado particular atención a las connotaciones poetológicas de 1,2. Por último, cabe destacar el trabajo de A. KEITH (1999), donde se desvelan algunas de las estrategias que Propercio emplea en su libro 1 y que subvierten los efectos de realismo del mundo de la elegía. Aunque demuestra que en numerosas ocasiones los atributos físicos del poeta simbolizan características de su discurso poético, la autora obvia por completo el hecho de que la descripción de las características físicas y psíquicas *de la puella* también es un recurso clave para comprender los planes poéticos de Propercio y su adscripción a un discurso y a un estilo determinados.

9. La posibilidad de leer 1,2 como expresión metafórica de un determinado discurso poético fue apuntada por D. O. ROSS (1975, pp. 58-59), aunque es K. McNAMEE (1993), quien, a través de una lectura atenta, analiza de un modo conciso pero cabal las cuestiones poetológicas en el *Monobiblos*, desvelando cómo determinados efectos de realismo encubren en realidad disquisiciones acerca de la propia actividad de creación poética, como es el caso de 1,2 (ver especialmente pp. 224-225).

10. J. K. NEWMAN, 1997, p. 202 señala que incluso en las primeras fases de su producción poética, esto es, en el *Monobiblos*, Propercio demuestra su adhesión a Calímaco. Ahora bien, la elegía 1,2 no figura entre los poemas que Newman considera como «programáticos» en el *Monobiblos* (ver pp. 190-212).

11. Ver K. McNAMEE, 1993, p. 224, y también L. CURRAN, 1975, pp. 7-8 y 14 n. 2, quien, pese a no hacer hincapié explícitamente sobre el trasfondo alejandrino-calimaqueo, destaca la aparente paradoja que supone la ilustración de la preeminencia de lo natural frente a lo artificial a través de la utilización profusa del artificio literario del mito.

12. A. SHARROCK, 2000, p. 273 o bien E. BOWDITCH, 2006, p. 306.

lectores, en la esmerada descripción de cómo es y de cómo debe ser Cintia. En un poema donde Propercio supuestamente aboga por el laconismo de su *puella*, encontramos una dicción caracterizada por la exuberancia y la profusión¹³. Esta aparente incongruencia es el signo más inmediato de que el personaje de Cintia está en este poema, ante todo, al servicio de la expresión de los planes e inquietudes artísticas del poeta. Al mismo tiempo, el resultado de este juego entre la literalidad y el símbolo contribuye a alejar a Cintia de «lo real» y trasladarla, paradójicamente, al dominio de «lo artificial»¹⁴.

Que Propercio está en realidad defendiendo unas pautas artísticas se infiere a partir de la formulación de un ideal de *puella* que no repudia propiamente el refinamiento, sino la artificiosidad y el engaño, es decir, un refinamiento impostado. Y es que el hecho de que el poeta rehúse aparentemente el recurso al arte¹⁵, pero, al mismo tiempo, propugne que el color del rostro de su amada debe ser el de la pintura de Apeles¹⁶ (vv. 21-22), demuestra que Propercio no se opone a una poesía artísticamente elaborada, sino a una poesía ampulosa¹⁷. En cualquier caso, el parangonar los rasgos físicos ideales de la amada con determinadas características de la obra del artista Apeles sirve sin duda para corroborar la dimensión de Cintia como «obra de arte», tal y como señala A. SHARROCK (1991, pp. 39-40)¹⁸.

13. Ver D. O. ROSS, 1975, p. 59, n.1, así como también L. CURRAN, 1975. Por su parte, P. FEDELI, 1980, p. 92, destaca el acento neotérico-lucreciano de los *exempla* de la naturaleza, así como el tono elevado que Propercio emplea en los *exempla* mitológicos.

14. Ver A. SHARROCK 2000, p. 273, quien ilustra esta traslación de «lo real» a «lo artificial» a través del hecho de que la comparación de Cintia con las heroínas del mito (en los vv. 15-22) sitúa a la amada en un mundo aún más alejado de la realidad.

15. Unos pocos versos más arriba (v. 8) el poeta ha afirmado *nudus Amor non amat formae artificem*, y en el v. 14 ha defendido el canto exento de artificio de las aves: *et volucres nulla dulcius arte canunt*

16. Ver J. K. NEWMAN, 1997, pp. 22-23, y 434-440, quien destaca la particular inclinación de Propercio hacia la utilización de paralelismos del mundo de las artes plásticas. Ver también R. MALTBY (2006, p. 164), y A. SHARROCK (1991, *passim*).

17. En efecto, tal y como relata Plinio en *Nat. Hist.* XXXV 80, Apeles se distinguía de otros pintores precisamente por su gusto por la simplicidad, y por saber «levantar el pincel» en el momento oportuno con el fin de no sobrecargar sus composiciones. Frente a la pintura de Protógenes, la de Apeles no exhibe una *cura supra modum anxia*: «*Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam. Fuit autem non minoris simplicitatis quam artis*».

Este hecho es muy significativo, ya que a través de su alusión a Apeles Propercio obliga al lector a replantearse el significado que tiene la imagen de una Cintia ideal que desdeña el artificio, y a concluir que Propercio sí defiende la elaboración artística, tal y como argumenta L. CURRAN, 1975, pp. 8ss. Pero, además, la elección de Apeles como modelo pictórico sin duda tampoco es gratuita, ya que redundante en el campo semántico de la simplicidad elaborada, que es la base del programa poético al que se adhiere Propercio. Véase A. SHARROCK (1991, p. 45), quien defiende que el adjetivo *nudus* referido a *Amor* (v. 8) alude a un estilo retórico simple.

18. En tal sentido, resulta ilustrativo el paralelo de 2,3,41-44, donde, recurriendo de nuevo al *exemplum* pictórico, Propercio afirma que Cintia puede servir como modelo artístico para los pintores, en un

Una obra de arte en consonancia con el ideal poético alejandrino-calimaqueo por el que aboga la elegía, que, frente a la pompa verbal, frente a un tipo de poesía de estilo flatulento¹⁹, prefiere una poesía cuidada, pero no recargada.

Pero veamos con mayor detalle cómo los atributos ideales de Cintia responden a la necesidad de Propercio de delimitar los márgenes de su poética:

- En el primer verso, llama especialmente la atención el uso del verbo *procedere*. Tal y como defiende M. WYKE (1987, p. 56) en lo referente a la elegía 2,10 de Propercio, el modo de andar de Cintia designa metafóricamente el ritmo del dístico elegíaco, en un marco hermético según el cual el cuerpo de la *puella* es leído como la anatomía del texto elegíaco. El modelo más explícito para esta asociación metafórica del modo de caminar con el decurso rítmico de la elegía es Ovidio, *Amores* 3,1,8, donde la personificación de la Elegía avanza con un pie más largo que el otro. Así pues, teniendo en cuenta el contexto global de 1,2, es probable que la referencia al modo de caminar de la *puella* sirva para designar la moción rítmica del metro elegíaco²⁰.
- La alusión al cabello (v. 1) de Cintia contiene resonancias metapoéticas, ya que, como señala K. McNAMEE (1993, pp. 224-5), en el *Monobiblos* el peinado del cabello alude específicamente al acto de creación poética, esto es, a las dificultades a las que el poeta debe hacer frente a la hora de

poema en el que, por otra parte, la descripción de Cintia (vv. 9-22) presenta cierta semejanza con la de 1,2. Ver también E. GREENE, 1998 pp. xiv, 38 y 58, donde destaca el carácter de objeto pictórico capaz de soliviantar las fantasías eróticas del amante con el que Cintia es descrita en determinados poemas del *Monobiblos*, particularmente 1,3. Por su parte, L. CURRAN, 1975, pp. 8ss. destaca la incongruencia que puede parecer el servirse del *exemplum* de la pintura, «the most highly developed and elaborated form of artifice, art itself» (p. 8) para ilustrar la bondad de un aspecto carente de artificio, y concluye que la finalidad que persigue Propercio es hacer que el lector comprenda que Cintia es producto de su voluntad creativa como poeta. Sin embargo, Curran no contempla la posibilidad de entender a Cintia como símbolo de la obra poética de Propercio.

19. Expresión tomada de P. A. MILLER, 2004, p. 97, y referida al estilo ampuloso de la épica, en contraposición al «slender style» de raigambre alejandrino-calimaquea.

20. Como argumento adicional, el análisis del uso del verbo *procedere* en Propercio descubre un paralelo interesante: se trata de 2,10,9, un poema donde encontramos reflexiones metaliterarias explícitas, como ha demostrado M. WYKE, 1987, pp. 49-53. El hecho de que Propercio emplee el verbo *procedere* (*nunc volo subducto gravior procedere vultu, // nunc aliam citharam me mea Musa docet*) para designar su propio modo de caminar en pos de una nueva orientación poética crea un eco demasiado evidente con 1,2 como para que se trate de un uso gratuito. El recurrir, pues, al mismo término en 2,10, un poema que incorpora reflexiones metaliterarias explícitas, sirve, sin duda, para acentuar retrospectivamente el tono metaliterario de 1,2. Asimismo, según señala A. KEITH, 1999, p. 56, quien defiende que el sustantivo *gradus*, «paso», aplicado a Galo en Propercio 1,13,8 tiene resonancias poetológicas (adoptando el sentido familiar de «pes» = «metro/verso»), tanto en la elegía augústea como en la poesía latina anterior el juego de palabras entre el ritmo elegíaco y el modo de caminar de los personajes elegíacos es un elemento recurrente. Para el tema de la metáfora poetológica del «paso» o «cadencia» véase también F. QUADLBAUER, 1968, pp. 91ss.

- «trenzar» sus argumentos y disponerlos en una unidad adecuadamente compuesta²¹.
- Asimismo, llaman la atención los *tenuis sinus* («delicados pliegues») del vestido de Cintia (v. 2), donde *tenuis* tiene una clara carga metaliteraria, en la medida en que remite a la *tenuitas* como tecnicismo poético equivalente a la λεπτότης calimaquea²².
 - Los términos *figura* (v. 7), o *forma* (y derivados: vv. 8, 11 y 24) referidos a Cintia también tienen una semántica alusiva, pues son «belleza», pero significan también «figura estilística» o «estilo» en general (K. McNAMEE, 1993, 225 y 230).
 - Destaca igualmente la presencia del término *color* (vv. 6, 9, 19 y 22), que no se refiere sólo al aspecto de la tez de la amada, sino que es también una característica estilística y de dicción (K. McNAMEE, 1993 225 y 230), del mismo modo que lo es el que la *puella* ideal sea *candida* (v. 19, donde el poeta rechaza el *falso candore* a través de los *exempla* mitológicos), ya que, según señala A. KEITH (1999, 55), las expresiones que integran el campo semántico del *pallor* se vinculan con la terminología retórica que se aplica a un estilo sencillo/plano de la elegía erótica.
 - Sus *membra* (v. 6), que, además de ser los miembros de Cintia, son las partes de la frase o cláusulas (K. McNAMEE, 1993, 225).
 - Por otra parte, el hecho de que Propertio asocie a su amada con la *Aonia lyra* (v. 28) tiene asimismo claras resonancias metapoéticas, en el sentido de que la vinculación de Cintia con el Monte Helicón, aquel en el que Hesíodo recibió la inspiración poética de las Musas²³, denota una adscripción a una corriente poética enraizada en la estética alejandrina-calimaquea, donde la figura de Hesíodo ocupaba una posición de preeminencia²⁴. Puede incluso vislumbrarse la presencia de Cornelio Galo en esta particular genealogía poética que nos presenta Propertio, ya que, según argumenta ROSS²⁵, la presencia de Apolo y Calíope como «protectores» de la *culta puella* (vv. 26-30)²⁶ remite al modelo literario de Galo, a través del tamiz de la *Égloga* 4 de Virgilio.

21. Ver E. GREENE, 1998, p. 72, para la misma asociación del peinado de la puella y el estilo compositivo en Ovidio, *Amores* 1,1.

22. Ver L. B. P. HOUGHTON, 2007, pp. 3-5, y P. FEDELI, 1981, pp. 228-229 para el tema de la *tenuitas* como equivalente a la λεπτότης calimaquea.

23. Ver *Theog.* 22-35.

24. Así se desprende de *Aetia* I, Fr. 2, 1-5 (Pf.). Ver P. FEDELI, 1981, p. 237, quien hace hincapié en el status de «master of the Alexandrians» que ostentaba Hesíodo. Ver asimismo M. WYKE, 1987, pp. 49 y 57, F. CAIRNS, 2008, pp. 11 y 50, o bien D. O. ROSS, 1975, p. 6, para el tema de la sustitución de Homero por Hesíodo como paradigma literario en la poética alejandrina.

25. Ver D. O. ROSS, 1975, 58-60, 115-116, y 66-68, donde desglosa otros posibles signos de influencia literaria de Galo sobre Propertio en este poema. Ver también F. CAIRNS, 2006, pp. 125-126.

26. *uni si qua placet, culta puella sat est;*
cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
Aoniamque libens Calliopea lyram,

En cualquier caso, creo, pues, pese a las reservas de D. O. ROSS (1975, p. 59) o de P. FEDELI (1981, p. 236), que esta caracterización de Cintia responde a la voluntad por parte de Propercio de crear una metáfora de su ideal poético, máxime teniendo en cuenta que la caracterización de la *puella* está cargada de elementos a los que en otros lugares del corpus properciano sí que se les reconoce una clara semántica metaliteraria, tal y como sucede con la referencia al Monte Helicón en 3,3,42, donde también encontramos a la Musa Calíope (51) e incluso a Filetas de Cos (52), a cuya poesía puede estar quizá aludiendo Propercio en 1,2 a través de la imagen de la *Coa veste* que lleva Cintia (v. 2)²⁷.

*unica nec desit iucundis gratia verbis,
omnia quaeque Venus, quaeque Minerva probat.*

27. Esta posibilidad es planteada por D. O. ROSS (1975, p. 59, n. 2), pero desechada como incongruente. Es cierto que puede objetarse que resulta contradictorio que la imagen de Cintia que Propercio desdeña pueda estar asociada con Filetas de Cos, cuando lo esperable sería que las alusiones a este poeta alejandrino, modelo declarado e incluso rival imaginario de Propercio en fases posteriores de su producción poética (véase, además de 3,3,52, los testimonios de 2,34,31; 3,1,1 y 4,6,3) se hallasen en el dominio de la descripción ideal, y no factual, de Cintia. Ahora bien, creo que es precisamente en la confusión de los planos de lo factual y de lo ideal, de lo literal y lo simbólico donde se halla la clave para comprender este poema. Como demuestra B. ARKINS, 1989, el discurso poético properciano se construye sobre la imbricación constante de lo concreto y lo abstracto a través del uso libre de figuras como la metáfora y la ambigüedad o la hiper- e infralexicalización. En la elegía 1,2 los elementos meta-poéticos permean la totalidad del discurso, tanto el de la Cintia que se adapta al *decorum* estético, como el de la Cintia que eventualmente lo viola. Es más, basta leer el poema 2,1 para comprobar que los atributos físicos que en 1,2 Propercio había rechazado acerbamente son ahora abiertamente ensalzados:

*sive illam Cois fulgentem incedere cogis,
hac totum e Coa veste volumen erit;
seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis;
sive lyrae carmen digitis percussit eburnis,
miramur, facilis ut premat arte manus;
seu cum poscentis somnum declinat ocellos,
invenio causas mille poeta novas;
seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum vero longas condimus Iliadas;
seu quidquid fecit sive est quodcumque locuta,
maxima de nihilo nascitur historia. [2, 1, 5-16].*

Así pues, la lectura de 2,1 no sólo alude retroactivamente a que 1,2 debe entenderse en clave metaliteraria, sino que, además, provoca que el lector cobre conciencia de que la función última de Cintia es la de receptáculo de los ensayos poéticos de Propercio, la de vehículo que permite al poeta crear su ficción, su *historia*, que, según leemos explícitamente en el v. 16, surge de la nada. Teniendo, pues, en cuenta que el status ontológico de la amada se mueve en la esfera del *pretexto*, es fácil comprender que los límites entre la Cintia «literal» y la Cintia «simbólica», metáfora de la obra de su creador, se acomodan a los intereses contextuales de Propercio.

Otra posibilidad distinta para el posible significado alusivo de *Coa veste* la ofrece L. CURRAN, 1975, pp. 12 y 14, n. 6, donde plantea que pueda tratarse de una alusión anticipatoria al pintor Apeles. Lo cierto es que las dos posibilidades, la de la alusión velada a Filetas, o bien a Apeles no tienen por qué ser contradictorias, y bien puede entenderse que nos hallamos ante una alusión *praegnans*, como sucede

Por su parte, también entre los *exempla* empleados por Propercio para ilustrar la superioridad de la belleza natural encontramos tintes metapoéticos:

- La imagen de las hiedras (v. 10²⁸) sugiere la corona poética asociada con Baco, dios de la inspiración poética. En el poema 3,3, donde Propercio expone su programa poético²⁹, encontramos un eco de esta alusión a las *hederae* (v. 35), lo que dota retrospectivamente a la imagen de las hiedras en 1,2 de una semántica metaliteraria³⁰.
- La de la cueva (v. 11³¹) evoca la imagen de la gruta de las Musas, que en otros poemas propercianos sí tiene una función poetológica explícita (ver 2,30,26; 3,1,5; 3,3,14)³². Asimismo, esta referencia al *antrum* crea una vinculación con la poética de Galo a través de las alusiones que encontramos en las *Églogas* de Virgilio³³.
- La imagen del agua que fluye por su curso de manera espontánea (v. 12³⁴) está quizá asociada con el motivo del agua como fuente de inspiración poética: el agua, así como la imagen del río –la del arroyo límpido o su antítesis, la del caudaloso río fangoso– es una metáfora de cuño calimaqueo que define distintos tipos de poesía³⁵. La imagen del arroyo que fluye libremente por caminos no aprendidos recuerda a la de la fuente cristalina, y, al mismo tiempo, la expresión «*indociles vias*» evoca el lema de lo «no hollado» por el vulgo (κελεύθους ἀτρίπτους: Cal, *Aetia* I, Fr. 1.27-28 Pf.)³⁶.
- Incluso la imagen del canto de las aves (v. 14³⁷) alude probablemente al canto poético en general, y se vincula con contextos metaliterarios más explícitos en otros lugares del corpus elegíaco, como Ovidio, *Amores*, 3,1,4, Tibulo 1,3,59-60³⁸, o incluso con el propio Propercio 3,3, donde el poeta

en otras muchas ocasiones en la elegía de Propercio. En cualquier caso, ambas posibilidades remiten al ámbito semántico de lo artísticamente elaborado, ya sea a través de la imagen de uno de los grandes maestros de la pintura, esto es, del arte visual, ya sea a través de uno de los principales modelos literarios de Propercio, representante del alejandrino más sofisticado, es decir, del arte verbal.

28. [*aspice*] *ut veniant hederae sponte sua melius* (...).

29. Ver D. O. ROSS, 1975, pp. 120-22 y 137.

30. Ver J. K. NEWMAN, 1997, p. 433, quien también destaca la asociación de las hiedras con la poesía, como demuestra Propercio en 2,5,26.

31. *surgat et in solis formosior arbutus antris* (...).

32. Ver especialmente F. QUADLBAUER, 1968, pp. 91ss; ver también F. CAIRNS, 2006, pp. 126-127.

33. Ver M. WYKE, 1987, pp. 51-52.

34. *et sciat indocilis currere lympa vias* (...).

35. Ver J. J. CLAUS, 1995, p. 242.

36. Ver K. MCNAMEE, 1993, p. 231. Ver Calímaco *Himn.* 2, 107-12 (Pf.) para ejemplos de fuentes de aguas buenas o malas.

37. *et volucres nulla dulcius arte canunt*.

38. Los ecos de Tibulo 1,3 en Ovidio, *Amores* 3,1 han sido puestos de relieve por L. B. P. HOUGHTON, 2007, 155-158, quien, además, argumenta que los elementos que integran el Elíseo «erotizado» que Tibulo imagina, entre ellos las *aves tenui gutture* (v. 60), remiten, auto-reflexivamente, a la composición de poesía elegíaca (155-158 y 164-165).

se refiere a las *volucres Veneris* (31) como uno de los elementos concomitantes del paisaje simbólico de su inspiración poética.

Como vemos, todo el entorno del *locus amoenus* que sirve de paradigma de la belleza natural está vinculado con motivos relacionados con el ámbito de la crítica literaria; vinculación que, por cierto, no es infrecuente en la elegía latina, tal y como muestran los ejemplos de Propercio 3,1,1-6, o bien de Ovidio, *Amores* 3,1,1-4³⁹. El paisaje al que Propercio alude sirve, pues, ante todo, para subrayar el tono metapoético de la totalidad de la composición.

Por último, en lo que concierne a los *exempla* mitológicos, tampoco es gratuita la expresión del v. 24, donde el poeta afirma que el objetivo de las heroínas que deben servir de modelo a Cintia no es «buscar amantes por doquier»⁴⁰ (*conquirere amantes vulgo*), sino conformarse con uno solo (26). A la luz del contexto general de todo el poema, es difícil no asociar, tal y como ya lo apuntó Ross (1975, 58), este precepto ético con el precepto literario de cuño calimaqueo que aboga por despreciar el gusto del vulgo y dirigirse a una elite culta. El eco del *Epigrama* 28 (Pf.) de Calímaco confirma que el aserto de Propercio no se refiere sólo a la actitud de su amada ideal, sino, ante todo, a su propia poética, pues del mismo modo que Calímaco utiliza la imagen del amante promiscuo (*περίφοιτον έρόμενον*: v. 3) como vehículo de expresión de su desdén del poema cíclico (épico) y de todo lo vulgar (*πάντα τα δημόσια*: v. 4), así también el poeta de Asís, remitiendo al subtexto de Calímaco, ilustra sus planes poéticos a través de la imagen ideal de su amada.

En suma, el escrutinio atento de un poema aparentemente transparente nos ha permitido descubrir un importante número de elementos polisémicos que nos obligan a replantearnos el significado que nos aporta la literalidad más inmediata. En esta inmersión en el volumen del texto, creo haber aportado argumentos para demostrar que la elegía properciana no sólo ofrece la posibilidad de una lectura alegórica, sino que la exige: «the dance of the intellect among words»⁴¹ se convierte en el medio a través del que el poeta logra dar salida a la expresión de sus inquietudes artísticas. Las limitaciones espaciales de este trabajo no me permiten profundizar en el análisis de la figura de la amada como vector de la autoconciencia poética de Propercio y, en último término, como vehículo de acceso a la fama. Pero, a la luz de esta identificación

39. En Propercio 3,1 el motivo del *antrum* y de las fuentes cristalinas tiene un claro tono programático en el sentido de una vinculación con lo *λεπτόν*, tal y como demuestra F. QUADLBAUER (1968), mientras que en *Amores* 3,1, la evocación del *locus amoenus* también tiene un marcado carácter metapoético, ya que supone la introducción a la elegía que abre el tercer libro de los *Amores*, en la que Ovidio lleva a cabo una *recusatio* del género elevado de la tragedia, para reafirmarse en su plan poético elegíaco.

40. Traducción de F. MOYA-A. RUIZ DE ELVIRA, 2001, p. 157.

41. Expresión con la que EZRA POUND (1960, p. 25) se refiere a la *logopoeia*, la germinación del lenguaje que, sin duda, constituye la esencia del discurso poético properciano, tal y como argumenta B. ARKINS (1989).

de Propertio y Cintia con el artista y su obra, respectivamente, es evidente que el status ontológico de Cintia como mujer «de carne y hueso» se ve seriamente cuestionado, y, en cambio, se descubre como un constructo literario al servicio de la enunciación del programa poético de Propertio.

BIBLIOGRAFÍA

- B. ARKINS, «Language in Propertius 4.6», *Philologus* 133:2 (1989) pp.246-251.
- E. A. BARBER, *Sexti Properti Carmina*, Oxford, 1960.
- L. BOWDITCH, «Propertius and the Gendered Rhetoric of Luxury and Empire: A Reading of 2.16», *Comparative Literature Studies* 43.3 (2006), pp. 306-325.
- F. CAIRNS, *Sextus Propertius, The Augustan Elegist*, Cambridge, 2006.
- F. CAIRNS, *Tibullus, A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, 2008 (2ª ed.).
- J. J. CLAUSS, «A Delicate Foot on the Well-Worn Threshold: Paradoxical Imagery in Catullus 68b.» *AJP* 116 (1995), 237-55.
- L. C. CURRAN, «Nature to advantage dressed: Propertius 1.2», *Ramus* 4 (1975), pp 1-16.
- P. FEDELI, «Elegy and Literary Polemic in Propertius' *Monobiblos*», F. Cairns, (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar. 3rd Vol. (Arca, Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 7)*, 1981, pp. 227-242.
- P. FEDELI, *Il primo libro delle Elegie, Sesto Properzio; introduzione, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli*, Florencia, 1980.
- E. GREENE, *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore, 1998.
- J. HAIG GAISSER, «Mythological *exempla* in Propertius 1.2 and 1.15» *AJPh* 98 (1977), pp. 381-391.
- L. B. P. HOUGHTON, «Tibullus' Elegiac Underworld», *CQ* 57.1 (2007), pp. 153-165.
- A. KEITH, «Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory», *Mnemosyne* 52 (1999), pp. 41-62.
- R. MALTBY, «Major Themes and Motifs in Propertius' Love Poetry», en H. C. Günther, (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, pp. 147-181.
- G. MANUWALD, «The 1st Book», en H. C. Günther, (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden-Boston, 2006, pp. 219-243.
- K. MCNAMEE, «Propertius, Poetry, and Love», en M. DeForest, (ed.), *Woman's power, man's game: essays on classical antiquity in honor of Joy K. King*, Wauconda, 1993, pp. 215-248.
- P. A. MILLER, *Subjecting verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton, 2004.
- F. MOYA-A. RUIZ DE ELVIRA-C. PUCHE, *Elegías, Propertio*, Madrid, 2001.
- J. K. NEWMAN, *Augustan Propertius. The Recapitulation of a Genre*, Zürich, 1997.
- E. POUND, *Literary Essays, edited with an introduction by T. S. Eliot*, Oxford, 1960.
- F. QUADLBAUER, «Properz 3,1», *Philologus* 112.1/2 (1968), pp. 83-118.
- A. RAMÍREZ DE VERGER, *Elegías, Propertio*, Madrid, 1989.
- D. O. ROSS, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge, 1975.
- A. SHARROCK, «Womankind», *JRS* 81 (1991), pp. 36-49.
- A. SHARROCK, «Constructing Characters in Propertius», *Arethusa* 33 (2000), pp. 263-84.
- P. VEYNE, *L'Élégie Érotique Romaine. L'Amour, la Poésie et L'Occident*, París, 1983.
- M. WYKE, «Written Women: Propertius' *Scripta Puella*», *JRS* 77 (1987), pp. 47-61.

POESÍA PARA CORNELIA

PILAR MURO MELÉNDEZ-VALDÉS

Universidad de Córdoba

Resumen: El último poema de Propertio va dedicado a Cornelia, matrona romana, menos conocida que la madre de los Graco, pero merecedora de una poesía llamada por Escalígero *regina elegiarum*. Sus ciento dos versos constituyen un elogio a esta mujer como hija, esposa y madre. En ellos, y desde la tumba, se dirige y aconseja a su marido e hijos. Se trata de una poesía llena de sentimiento que Tovar y Belfiore consideraron «el broche de oro» de la obra del poeta elegíaco.

Palabras clave: Elegiac poem, Propertius, Cornelia.

Summary: Propertio's last poem is dedicated to Cornelia, Roman matron, less known than Graco's mother, but deserving of a poetry called *regina elegiarum*. Its 102 verses constitute a praise to this woman as wife, daughter and mother. In this verses, she address and advises her husband. It is a full of feeling poetry that Tovar and Belfiore consider «finishing touch» of the elegiac poet's work.

Key words: Elegia, Propertio, Cornelia.

A la vista del programa del Congreso, de las cinco comunicaciones para esta sección, cuatro son para el poeta de Asís; es evidente que, *hic et nunc*, el deseo de permanencia expresado en los versos de Catulo I 10: *plus uno maneat perenne saeclo*; de Horacio *carm.* III 30, 6: *non omnis moriar* y de Ovidio *am.* I 15, 32: *Carmina morte carent*, es una realidad también para Propercio, como él mismo dijera en III 1, 35-39:

*Meque inter seros laudabit Roma nepotes:
Illum post cineres auguror ipse diem.
Ne mea contempto lapis indicet ossa sepulcro
Prouissum est Lycio uota probante deo.*

(A mí también me alabará Roma entre sus últimos descendientes
yo mismo auguro este día después de mi muerte
Que una lápida no señale mis huesos en un olvidado sepulcro
lo profetizó el dios Licio que aprueba mis deseos).

Propercio dirige el último de sus poemas, el IV 11, a Cornelia. Esta elegía fue considerada en el s.XVI por Escalígero *regina elegiarum* y Tovar y Belfiore¹, en referencia a ella, se expresan con estas palabras: «Como con broche de oro Propercio cierra su obra con esta sublime y conmovedora elegía». Para Moya y Puche², esta elegía, junto con la primera y la sexta, constituyen los pilares del libro IV.

Me parece una elegía singular por varias razones; la primera porque cuando Cornelia habla en primera persona se trata de un yo recreado y personalizado por la concepción de la palabra de un hombre; es, por tanto, Propercio el que hace un poema laudatorio dedicado a una mujer, en claro contraste con las numerosas valoraciones negativas de los escritores de distintos géneros y épocas; también es singular porque cierra el último libro que empieza con un canto a la Urbe y que ha sido considerado como el más nacionalista, el propagador de Roma, de sus costumbres y de la política de Augusto y, aunque cada elegía debe ser considerada en ella misma, también ésta encaja en la defensa de Roma y en la de las costumbres tradicionales de la ciudad, que Propercio defiende en este libro. Además, parece significativo, a la vista de los comentarios que ha suscitado el libro IV³, que Propercio dedique la última de sus elegías a una mujer, a una matrona modélica ya muerta y muy distinta a Cintia, a la que ha dedicado gran parte de su obra. Llama la atención la habilidad del poeta para describir a dos mujeres tan distintas.

1. A. TOVAR Y M. T. BELFIORE, *Propercio. Elegias*, Ed. bilingüe, Barcelona 1963, p.236.

2. F. MOYA DEL BAÑO Y A. RUIZ DE ELVIRA, *Propercio. Elegias*. Ed. bilingüe, Madrid 2001, p. 30.

3. A. LA PENNA, *L'integrazione difficile Un profilo de Propertio*. Torino 1977. P. GRIMAL, *Les intentions de Propertius et la composition du livre IV des «Élégies»*. *Latomus*, vol. XII, Berchem-Bruxelles, 1953.

Es sabido que el tema principal de las elegías de Propercio es la búsqueda de Cintia, la primera palabra de sus elegías, pero cuando escribía los últimos poemas del libro III su relación había terminado hasta tal punto que, en la 25, el poeta se despide de su amada lleno de desamor, de despecho y de deseo de futuras desgracias para ella. Por eso llama la atención que Cintia vuelva a ser objeto de dos poesías muy distintas en el libro IV, la 7 y la 8. En la 7 Propercio recuerda el gran amor pasado, produciéndose un encuentro del amor y de la muerte porque Cintia muerta se le aparece en sueños y le jura que le guardó fidelidad. Por el contrario, en la 8 Propercio recuerda una experiencia pasada en la que la infidelidad de su amada está presente. Así pues, en la elegía séptima, como en la última, la undécima, son las difuntas, Cintia y Cornelia, desde el más allá, las que hablan por boca del poeta.

Propercio empieza su obra con una elegía dedicada a una mujer, Cintia, y la termina con otra, Cornelia; son dos mujeres muy distintas. La primera, muy presente en todos sus libros, es su amada y representa el amor pasional y sin ataduras; en la segunda, y como colofón a su obra, recurre a Cornelia y la cubre de virtudes; se trata de una hija, esposa y madre modélicas muy en consonancia con los valores defendidos por Augusto. Creo que es en este concepto de la familia tradicional romana, donde encaja el poema dedicado a Cornelia, que constituye el otro polo de la obra poética de Propercio. Contrapone el amor libre y pasional de Cintia, con grandes alegrías y disgustos, con el que ofrece Cornelia cumpliendo, dentro del matrimonio, su deber de matrona romana según las costumbres antiguas y ofreciendo un ejemplo de buena conducta para sus hijos.

El nacionalismo de Propercio ha sido con todo detalle estudiado por R.M. Iglesias⁴, para quien «en una relación inversamente proporcional a su interés por Cintia, Propercio se va interesando en la Roma de su tiempo y en la política de Augusto.....Es sin duda en el libro IV donde el nacionalismo de Propercio se percibe con mayor entusiasmo hasta llegar a la explosión de patriotismo que supone la elegía IV 6 colocada en el centro geométrico del libro para resaltar su importancia».

Grimal⁵, después de tratar de su autenticidad, diversidad, fecha de composición, llega a la conclusión de que el poeta, a pesar de reunir piezas aparentemente tan dispares y disponerlas como lo hizo, obedecía a un plan concertado. Para el estudioso francés «el libro IV es el más romano y al mismo tiempo el más místico de los libros de Propercio». Este libro, publicado alrededor del año 16 a. C., se ha considerado como el de la madurez del poeta y aunque no rompe con los anteriores se ha visto como una forma diferente de componer poesía. Es un canto a las tradiciones y a la moral de Roma, porque los poemas etiológicos de este libro no se explican más que en función de la Roma del *princeps*. Y es que

4. R. M. IGLESIAS MONTIEL, «Nacionalismo en Propercio», *CFC* 9 (1975), pp. 79-132, pp. 80, 81 y 82.

5. P. GRIMAL, *Op. cit* pp. 9, 24 y 53.

en el libro IV de Propercio, según V. Cristóbal⁶, «el compromiso político con la causa augústea es ya evidente».

El libro IV, según A. Tovar y M^a T. Belfiore⁷, «es el canto evocativo del pasado y Propercio, como poeta nacional, ha logrado su poema cumbre en el canto al triunfo de Augusto en Accio y el poeta que otrora cantara un amor libre, vierte en este libro los más puros sentimientos de la fidelidad conyugal y los vínculos que perpetúa la familia fundamentada en la *pietas* y en la *fides*».

En este sentido, creo que se explica la existencia de elegías amorosas junto a los poemas etiológicos del Calímaco romano; en ellas Propercio muestra distintos matices del amor femenino, desde los pudores, las ternuras sensuales, los deseos insatisfechos de Aretusa, la joven casada y abandonada por su marido, hasta la serenidad melancólica y el sosiego de Cornelia; frente a los aspectos púdicos del amor legítimo aparecen las violencias de Cintia por celos. Estas elegías amorosas presentan un evidente paralelismo, porque Aretusa, en la 3, es fiel a su marido y aunque Cintia es infiel al poeta, el amor que le aporta la sitúa por encima de todas las debilidades y a su manera le es fiel como ella jura en la 7, 53 y Cornelia, en la última elegía, es fiel a sus antepasados, a su marido y a ella misma; es por tanto la *fides*, tan importante en estas relaciones, la palabra que une a las elegías amorosas del libro IV.

Cuando se nombra a Cornelia parece inevitable pensar en la madre de los Graco, por tratarse de la más conocida de las mujeres de este nombre y porque de ella poseemos abundante información en los escritores clásicos⁸ y, aunque no se tiene ninguna biografía de ella, a través de las *Vidas de los Graco* de Plutarco se obtiene una visión global de esta Cornelia que también ha sido muy estudiada por A. López⁹.

Son de las mujeres madres pertenecientes a la clase social alta de las que tenemos más información. De las dos Cornelias, tenemos noticias por ser precisamente miembros de familias conocidas, con antepasados ilustres, ambas vivieron en un ambiente culto, fueron esposas de un solo varón y, sobre todo, madres modélicas; por todo esto se convirtieron en el paradigma de las matronas romanas. Pero, hay una clara diferencia entre ellas, además de por la época en que vivieron; Cornelia, la madre de los Graco, quedó viuda sobreviviendo a su marido y a sus doce hijos y Cornelia, la de este poema, murió joven dejando a su esposo y a sus tres hijos vivos. Además, Cornelia, la de Propercio, es una mujer menos conocida porque está menos presente en los textos, pero se mereció que el elegíaco de Asís le dedicara un poema¹⁰, en dísticos elegíacos, de ciento dos versos.

6. V. CRISTÓBAL, «Ovidio *Amores* III 6 y el código de la elegía», *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, Selat, Madrid 2002, I, pp. 341-352, p.350.

7. A. TOVAR Y M. T. BELFIORE, *op. cit.*, p. XXX.

8. Entre otros, CIC. *Brut.* 104; 211. LIV. XXXVIII 57; SEN. *Ad Helu.* 16,6; *ad Marc.* 16,3; TAC. *Dial.* 28.

9. A. LÓPEZ, *No solo hilaron lana. Mujeres escritoras en verso y prosa*. Madrid 1994. A. LÓPEZ, *Modelando con palabras. La elaboración de las imágenes de Catón y Cornelia*, Madrid 1998.

10. La edición seguida ha sido la de E. A. BARBER, *Propertius. Carmina*. Oxford 1953. La traducción empleada ha sido la de A. RAMÍREZ DE VERGER, *Propertius. Poesías*. Madrid 1989.

¿Quién es esta Cornelia? La fuente de información procede de la misma poesía y es Propercio quien nos la proporciona. En primer lugar se trata de una mujer con nombre propio y en segundo lugar la información la aporta un escritor varón, lo que A. Pociña¹¹ ha llamado literatura masculina. Sus antepasados son ilustres, por la rama paterna, los Numantinos y por la materna, los Libones. Aunque no hay referencias a su padre se sabe que es la hija de Publio Cornelio Escipión y de Escribonia, que sí aparece con nombre en el poema, y que más tarde sería esposa de Augusto y, por tanto, Cornelia se convertiría con este matrimonio en hijastra del emperador. Se casó con Paulo Emilio Lépido que ocuparía el consulado y la censura, un *pater familias* digno de una matrona pero del que en el poema no se citan sus virtudes, y con el que tuvo tres hijos: M. Emilio Lépido y L. Emilio Paulo (los dos llegaron al consulado), y una hija cuyo nombre ignoramos porque no aparece en el poema, ya que cuando se dirige a ella la llama *filia*.

Es usual en los textos que el nombre de las mujeres alterne con los sustantivos *filia*, *uxor*, y *mater*, siempre dependiendo del padre, marido o hijo. En esta elegía Propercio no emplea los tria nomina para referirse al marido y a los hijos de Cornelia, quienes aparecen bajo los nombres de Paulo, Lépido y Paulo, pero hay un tratamiento distinto en la denominación de su hija porque para ella ni siquiera aparece su nombre. Con respecto al nombre del marido no hay unanimidad y aparecen diferencias¹². En la traducción de Bauzá y en la de Tovar y Belfiore y en el trabajo citado de R.M. Iglesias aparece como Paulo Emilio Lépido; en el artículo de Cano Alonso, sobre los personajes de Propercio, como Paulo Lucio Emilius; y en el índice de nombres de las traducciones de Moya y Ruíz de Elvira y en la de Ramírez de Verger aparece como Lucio Emilio Paulo.

Cornelia, esposa fiel y digna heredera de las matronas tradicionales, se dirige desde la tumba a Paulo y Propercio pone en boca de la joven difunta unas palabras para consolar a su angustiado esposo y aconsejarle a él y a sus hijos. Se trata de un largo alegato, una *laudatio* fúnebre que Cornelia hace sobre ella misma apareciendo como una mujer virtuosa y merecedora de los honores no sólo de sus antepasados sino también de su marido, de su hermano y de sus hijos, pero, según Grimal¹³, «en lugar de limitarse a elogiarla, como habría querido la costumbre, el poeta se interna en la intimidad de su heroína. En sus labios pone tiernas palabras; por vez primera, los secretos de un amor conyugal romano se hacen públicos».

11. A. POCIÑA, «*Mulier est : Errat*. Literatura masculina y mujer en el Imperio Romano ». *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Madrid 1990, pp. 193-217, p. 202.

12. H. FR. BAUZÁ, *Propercio. Elegías Completas*. Madrid 1987, p. 193. A. TOVAR Y M. T. BELFIORE, *op. cit.* 236. R. M. IGLESIAS, *op. cit.* p.116. P. CANO ALONSO, «Sobre los personajes de Propercio», *Faventia* 20/2, 1998, pp101-108, p. 106. FR. MOYA Y A. RUÍZ DE ELVIRA, *op. cit.* p. 652. A. RAMÍREZ DE VERGER, *op. cit.* p. 297.

13. P. GRIMAL, *El amor en la Roma antigua*, Barcelona 2000, p. 209.

Esta elegía se divide en varias partes, en primer lugar un preámbulo en el que Cornelia se dirige, desde la tumba, a su esposo para tratar de consolarlo porque sus lágrimas no servirán para abrir las puertas del infierno, pese a la importancia de su matrimonio y a la gloria de sus antepasados. Hay referencias al infierno, a Plutón, a la laguna Estigia, a los ritos funerarios, lo que ya había descrito Virgilio en el libro VI de la *Eneida*. A continuación inicia el lamento fúnebre con el motivo *quid profuit*, vv.11 y 12:

*Quid mihi coniugium Paulli, quid currus auorum
Profuit aut famae pignora tanta meae? .*

(¿De qué me sirvió mi matrimonio con Paulo, de qué el carro triunfal de mis antepasados o las prendas tan valiosas de mi fama?).

Y aparece en el v. 17 el tópico de la muerte prematura, de la que Cornelia parece justificarse porque se considera inocente:

inmatura licet, tamen huc non noxia ueni

(aunque antes de tiempo, sin culpa a pesar de ello he llegado aquí)

Al final de esta primera parte, en vv. 27-28, ella inicia su propia defensa. Cornelia en el poema hace una consideración muy positiva y muy laudatoria de sí misma:

*ipsa loquor pro me: si fallo, poena sororum
infelix umeros urgeat urna meos.*

(Yo misma voy a hablar en mi propia defensa: si miento, el cántaro funesto, castigo de las hermanas, abruma mis hombros).

Quizás aquí se pueda ver una referencia a una mujer preparada, a la *puella docta* de los poetas elegíacos, a una mujer culta capaz de defenderse porque está convencida de que nunca ha hecho nada que se le pueda reprochar y porque ella se considera digna por la vida que ha llevado y no sólo por la de sus antepasados ilustres, su marido, hermano e hijos.

Se inicia la segunda parte del poema con referencias a sus ascendientes paternos y maternos, vv. 29-31:

*Si cui fama fuit per auita tropaea decori,
Afra Numantinos regna loquuntur auos:
Altera maternos exaequat turba Libones,*

(Si a alguien le honró la fama conseguida por los trofeos de sus antepasados, reinos africanos hablan de abuelos numantinos, la línea materna de los Libones mantiene el equilibrio,)

Continúa con la narración de la ceremonia matrimonial en v.35:

Iungor, Paulle, tuo sic discessura cubili:

(me uní a tu tálamo, Paulo, para separarme así de él:

Y aparece en el v. 36 el deseo de permanencia frecuente en los epígrafes y en los escritores, como hemos visto al comienzo; también se alude a su pertenencia a un solo marido, lo que aconsejará a su hija porque constituía una de las cualidades de la matrona romana y un orgullo para muchas mujeres, ya que a la esposa modélica se le adjudicaban las virtudes de ser *casta, domiseda, lanifica, pia* y *uniuira*:

In lapide hoc uni nupta fuisse legar.

(que se lea en esta lápida que estuve casada con un solo hombre).

En el v. 37 inicia un testimonio en el que pone por testigo a Roma de que ha sido digna de sus ilustres antepasados:

testor maiorum cineres tibi, Roma, colendos,

(te pongo por testigo, Roma, a las cenizas venerables de mis antepasados)

Y en el v.43, cambia el pronombre personal *ego* por *Cornelia*, el nombre aparece en el poema en tres ocasiones:

non fuit exuuiis tantis Cornelia damnum:

(no fue *Cornelia* baldón para triunfos tan importantes)

Ella, con independencia de su ilustre familia, hasta tal punto se considera digna por sus propios méritos que también puede ser imitada y compararse con las matronas legendarias, incluidas la casta *Claudia*, v. 52, y la Vestal *Emilia*, en el v. 53:

*Claudia, turritae rara ministra deae,
Uel +cuius raso+ cum Vesta reposceret ignis,*

Y siguiendo con la narración de sus méritos propios, en los que hay acuerdo, vv. 55-60, cita a su madre, y quizás por la importancia de su matrimonio, la cita junto a la ciudad y al propio *Augusto*, que la considera digna hermana de su hija, porque *Cornelia* es heredera de las buenas costumbres de los antiguos romanos y encarna el ideal de matrona que *Augusto* quiere que se tenga como modelo para lograr la paz conyugal y la buena conducta de sus hijos:

*Nec te, dulce caput, mater Escribonia, laesi:
In me mutatum quid nisi fata uelis?
Maternis laudor lacrimis urbisque querelis,
Defensa et gemitu Caesaris ossa mea.
Ille sua nata dignam uixisse sororem*

(tampoco te he ofendido a ti, madre Escribonia, mi dulce ser:
¿por qué me hubieras cambiado sino por la muerte?
Soy alabada por las lágrimas de mi madre y el luto de la Urbe,
Y los lamentos de César son la defensa de mis cenizas.
Él lamenta que ha muerto una hermana digna de su propia hija.

Cornelia se enorgullece de no haber sido estéril, por eso merece el honor de llevar la estola como mujer casada de familia noble y madre de tres hijos, vv.61-62:

*Et tamen emerui generosos uestis honores,
Nec mea de sterili facta rapina domo.*

(con todo, también merecí el noble honor de la estola,
y no se me arrebató de una casa estéril).

A sus hijos se dirige de manera distinta porque a los varones los considera un consuelo después de su muerte, vv. 63-64:

*tu, Lepide, et tu, Paulle, meum post fata leuamen,
condita sunt uestro lumina nostra sinu.*

(Tú, Lépido, y tú, Paulo, consuelo después de mi muerte,
mis ojos se cerraron en vuestro regazo).

Pero a su hija le aconseja, poniéndose de ejemplo, que, como ella, tenga un solo marido y que sea el sostén de la descendencia, la más preciada recompensa del triunfo de una mujer, repitiendo el papel de la mujer como transmisora a sus hijos de los valores tradicionales romanos. Para Cornelia han sido sus antepasados sus modelos y ella quiere serlo para su hija porque está convencida de sus valores, vv. 67-72:

*filia, tu specimen censurae nata paternae,
fac teneas unum nos imitata uirum.
Et serie fulcite genus: mihi cumba uolenti
Solutur aucturis tot mea facta meis.
Haec est feminei merces extrema triumpho,
Laudat ubi emeritum libera fama rogum.*

(hija mía, tú que has nacido como espejo de la censura de tu padre,
 intenta tener, como yo, un solo marido.
 Sostén con tu descendencia la estirpe: con mi beneplácito se suelta
 La barca, puesto que tantos míos prolongarán mi destino
 Ésta es la más preciada recompensa del triunfo de una mujer,
 Cuando una fama libre alaba la merecida pira).

Todo el poema constituye una alabanza a una mujer modélica por lo que Propertio lo coloca en el último lugar como el mejor final a su obra, pero los 25 versos comprendidos desde el v. 73 al v. 98, me parecen, y esto es muy personal, de una emotividad insuperable. En ellos Cornelia hace unas exhortaciones a su familia; se trata de unos versos bellísimos, llenos de sentimiento que expresan el amor a su marido y a sus hijos, en los que queda claro que ella es la auténtica protagonista. Creo que Propertio consigue de una manera sublime encarnar el papel de una madre a la que sólo le interesan su marido y sus hijos y muerta sigue preocupándose por ellos, parece que ni siquiera la muerte consigue romper el amor.

Por todo esto me sorprende la valoración de Propertio y Cornelia que se realiza en el siguiente comentario¹⁴ que transcribo: «Sólo después, cuando Propertio abandone a Cintia y se despoje, cobarde, de ese amor maravilloso, volverá al redil de los *boni cives* y se convertirá para desgracia de la poesía amorosa en el Calímaco etiológico de Roma, y entonces no tendrá inconveniente ni escrúpulo alguno en proclamar públicamente la grandeza de las severas virtudes romanas, esos mismos mitos falsamente rancios que el régimen de Augusto se había propuesto reinstaurar. Será entonces cuando empiece nuestro skaldo a contemplar la *lex*, cuando la vida de Propertio se acabe. Será entonces, cuando la *puella docta* Cintia sea sustituida por la frígida Cornelia, cuando el ya hiperintegrado Propertio diga las cosas menos inteligentes y más pletóricamente retóricas».

Estas palabras me parecen exageradas porque en este poema Propertio no canta a Cintia, a una mujer de la que está enamorado y con la que ha tenido fases de amor y desamor, sino a Cornelia, una hija, esposa y madre modélica y a la que le dedica una larga elegía en tono muy laudatorio y evidentemente muy distinta a las dedicadas a Cintia, porque se trata de dos mujeres muy diferentes, pero que en nada se invalida la una a la otra. Me gusta el poeta que canta a Cintia, a Roma y a Cornelia.

Es verdad que la poesía dedicada a Cintia es muy distinta a la que Propertio dedica a Cornelia y es verdad que el poeta detesta todo lo que va contra su amor por Cintia y, en ese sentido, desprecia las leyes de Augusto, pero también es verdad que Propertio evoluciona y se aproxima a Augusto y contrapone los amores permitidos con un marido a los amores sin regla y sin normas de una

14. M. M. RUBIO ESTEBAN, «El amor y la ley en Sextus Propertius», *Poemas de Amor en Grecia y Roma*, Valdepeñas 1992, pp.209-216, p.212.

mujer libre y así la estabilidad proporcionada por Cornelia contrasta con los grandes disgustos ocasionados por Cintia.

Grimal¹⁵ opina que Cornelia no habla casi de su amor por Paulo y lo deja solamente intuir, porque delante del tribunal de los Muertos solo quiere su pureza moral y lo que le interesa como mujer romana es la castidad, el honor y los hijos y con estos títulos llegar a reunirse con sus antepasados. Me parece que Propercio describe a una matrona romana modélica, pero también a una esposa que ama a su marido y a sus hijos incluso más allá de la muerte. Además, Propercio en IV 3, 49-50, escribe:

*Omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior:
Hanc Venus, ut uiuat, uentilat ipsa facem.*

(Todo amor es grande, pero mayor el que se tiene por un marido legítimo
Venus misma agita esta antorcha para que no se apague).

Y en la misma elegía, en los vv. 69-70:

*Incorrupta mei conserua foedera lecti!
Hac ego te sola lege redisse uelim:*

(Conserva indestructible el compromiso con mi tálamo
Con esta sola condición desearía yo que volvieras).

Y volviendo a la última elegía, en el v.73, surge el amor conyugal de esposa y también el amor de madre y Cornelia encomienda sus hijos a su marido:

nunc tibi commendo communia pignora natos:

(ahora te encomiendo nuestros hijos, nuestras prendas comunes)

En este verso hay una coincidencia con Cornelia, la madre de los Graco: las dos, como madres ejemplares, consideran a sus hijos como sus tesoros y así puede verse en la anécdota contada por Valerio Máximo IV 4: Cornelia, la madre de los Graco, una vez que una matrona de Campania que estaba en su casa le enseñaba sus joyas, las más lindas que en aquel tiempo podían imaginarse, la entretuvo con su conversación hasta que regresaron sus hijos de la escuela y dijo «éstas son las joyas mías».

Por su parte, nuestra Cornelia, en una muestra de amor hacia sus hijos se dirige a su marido en los vv. 75-78:

15. P. GRIMAL, *op. cit.* 1953, p.44.

*fungere maternis uicibus pater: illa meorum
 Omnis erit collo turba ferenda tuo.
 Oscula cum dederis tua flentibus, adice matris:
 Tota domus coepit nunc onus esse tuum.*

(haz de padre las veces de una madre: tu cuello habrá de sobrellevar toda aquella prole de los míos.
 Al besarlos cuando lloren, añádeles los de su madre
 Toda la casa empieza ahora a ser obligación tuya).

Cada una de las palabras de este último verso parecen colmadas de intencionalidad: *tota domus*, *coepit nunc* y *onustum*. La ocupación de la casa pertenece a la mujer pero una vez muerta –*nunc*– la situación cambia y ahora es él, el marido, el que tiene que encargarse de ella –*tota*– incluyendo a los hijos cuya educación también pertenecía al ámbito femenino. Ya antes Propercio en I 11, 23 identificaba la casa y a sus padres con Cintia, cuando el poeta enamorado consideraba a su amada la primera y la última.

Tu mihi sola domus, tu, Cinthia, sola parentes

(tú eres mi única casa, tú, Cintia, mis únicos padres).

En los vv. 79-81 con una gran ternura le dice a Paulo que disimule al llorar para que sus hijos no sufran:

*Et si quid doliturus eris, sine testibus illis !
 Cum uenient, siccis oscula falle genis !
 Sat tibi sint noctes, quas de me, Paulle, fatiges,*

(Y si has de llorarme algo, ¡que ellos no lo presencien!
 cuando se te acerquen, ¡jengaña sus besos con mejillas secas!
 confórmate con las noches, Paulo, para llorarme)

A continuación pasa a dirigirse a sus hijos, en los vv. 85-94. En un alarde de amor hacia su marido al que ha amado y respetado hasta su muerte, y ahora desde su tumba, aconseja a sus hijos que, si su padre se casa, no alaben a su madre delante de la madrastra y si permanece viudo que se ocupen de él en la solitaria vejez:

*Seu tamen aduersum mutarit ianua lectum,
 Sederit et nostro cauta nouerca toro,
 Coniugium, pueri, laudate et ferte paternum:
 Capta dabit uestris moribus illa manus;
 Nec matrem laudate nimis: collata priori*

*Uertet in offensas libera uerba suas.
 Seu memor ille mea contentus manserit umbra
 et tanti cineres duxerit esse meos,
 discite uenturam iam nunc sentire senectam,
 caelibis ad curas nec uacet ulla uia.*

(pero si un nuevo lecho se extendiera frente a la puerta
 y una celosa madrastra ocupara nuestro tálamo,
 alabad y aceptad, hijos, el matrimonio de vuestro padre:
 ella, cautivada por vuestra conducta, os tenderá sus manos;
 no alabéis demasiado a vuestra madre: comparada con la anterior
 interpretará vuestras sentidas palabras como ofensa hacia ella.
 Más si él, fiel a mi memoria, se contentara con mi sombra
 Y creyera que valen tanto mis cenizas,
 Sabed que está a punto de llegarle la vejez y preocuparos de que
 No le quede ningún camino abierto a las preocupaciones de un viudo).

La preocupación por la vejez también la expresa Cintia muerta en IV 7, 73, donde le pide al poeta que se ocupe de su nodriza Partenia para que nada le falte cuando llegue a vieja.

Al final de la poesía y a modo de conclusión se muestra Cornelia satisfecha al repasar su vida porque no ha sufrido ninguna pérdida de sus seres queridos, vv. 97-98, en contraste con Cornelia, la madre de los Graco, que asistió a los funerales de su marido y de sus doce hijos:

*Et bene habet: numquam mater lugubria sumpsi;
 Uenit in exsequias tota caterua meas.*

(todo está en orden: nunca siendo madre me vestí de luto,
 y toda mi familia ha venido a mis exequias).

Los cuatro últimos versos constituyen un breve epílogo a un largo discurso; en ellos Cornelia termina su panegírico deseando que sus huesos sean llevados junto a sus antepasados, como recompensa a una vida ejemplar y merecedora de que el cielo se abra para ella, como es el título de la comunicación de M^a del Mar Agudo.

*Causa perorata est. flentes me surgite, testes,
 Dum pretium uitae grata rependit humus.
 Moribus et caelum patuit: sim digna merendo,
 Cuius honoratis ossa uehantur auis.*

(La causa ha llegado a su fin; levantaos, testigos que me lloráis,
 mientras la tierra, agradecida, pague la recompensa de la vida.

También el cielo abrió sus brazos a mi conducta: sea digna, al merecerlo,
De que mis huesos sean llevados junto a mis nobles antepasados).

Quiero terminar recordando y compartiendo las palabras de V. Cristóbal¹⁶, en un congreso anterior y referidas a la *Eneida*, que decía entonces que mucho más interesante que los comentarios es leer el poema. Y en el mismo sentido, en la ponencia inaugural de este último congreso, las profesoras Álvarez e Iglesias, recalcaron la importancia de acudir a los textos, porque cada lector hace su lectura.

16. V. CRITÓBAL, «El estudio de la literatura latina en los últimos años (1985-97). Tendencias y novedades», *La Filología Latina Hoy. Actualización y Perspectivas*. Sociedad de Estudios Latinos, Madrid 1999, vol. I pp. 3-26, p. 3.

LA RECOMPENSA A UNA VIDA EJEMPLAR:
MORIBVS ET CAELVM PATVIT (PROPERCIO, IV, 11, 101)

MARÍA DEL MAR AGUDO ROMEO
Universidad de Zaragoza

Resumen: La obra de Propertio termina con una composición dedicada a una mujer, Cornelia, que presenta las características de la matrona romana según los *mores maiorum*, hecho que sin duda a ella, ya muerta, le han podido abrir el cielo, según puede deducirse de la expresión *moribus et caelum patuit*. En este trabajo se examina cómo en la emotiva elegía de Propertio se halla caracterizada esta mujer como hija, –donde se destaca la familia en cuyo seno nace, especialmente su madre por la que esta relacionada con la casa de Augusto–, como esposa y como madre. No se puede dejar de hacer alguna referencia al poema en que Cintia ya muerta se aparece a Propertio o el que el autor dedica a Marcelo, otra persona ya muerta relacionada también con la casa de Augusto. Un aspecto importante es asimismo lo referente al tema de la inmortalidad.

Palabras clave: Propertio, matrona, Augusto, inmortalidad.

Summary: Propertius' work finishes with a composition dedicated to a woman, Cornelia, who shows the distinctive features of a Roman matron as described in the *mores maiorum*. This fact, no doubt, could have helped her, already dead, reach heaven, as can be drawn from the expression *moribus et caelum patuit*. This paper examines how this moving elegy by Propertius characterizes this woman as daughter – highlighting her family and in particular her mother and her relation with *Augustus*' household–, wife and mother. A reference to two other poems, the one in which dead Cynthia appears to Propertius and the one dedicated to dead Marcellus, also related to *Augustus*'s household, seems necessary to understand the key theme of immortality.

Keywords: Propertius, matron, Augustus, immortality.

1. En el cuarto y último libro de sus elegías Propercio¹ se suma al programa de Augusto en su intento de restauración de las costumbres². La última composición del mismo está dedicada a una mujer, Cornelia, ejemplo de matrona según los *mores maiorum*. Por el lado paterno, su nombre ya indica la pertenencia a una de las familias más importantes de Roma, la Cornelia, y, como se ve en el poema, a la rama de los Escipiones que tanto contribuyeron al engrandecimiento de Roma. Cicerón, al final de su obra sobre la República, en el famoso sueño de Escipión, muestra a los antepasados de la protagonista, vencedores de Cartago y de Numancia, como merecedores de alcanzar eternamente un lugar en el cielo por su contribución al bienestar de la patria, del que asimismo debe disfrutar todo hombre político que actúe de la misma manera:

Pero para que tú, Africano, estés más decidido en la defensa de la república, ten esto en cuenta: para todos los que hayan conservado la patria, la hayan asistido y aumentado, hay un cierto lugar determinado en el cielo, donde los bienaventurados gozan de la eternidad. Nada hay, de lo que se hace en la tierra, que tenga mayor favor cerca de aquel dios sumo que gobierna el mundo entero que las agrupaciones de hombres unidos por el vínculo del derecho, que son las llamadas ciudades. Los que ordenan y conservan éstas, salieron de aquí y a este cielo vuelven³.

A pesar de la relevancia de sus ancestros paternos, la presencia de esta mujer en la obra de Propercio se justifica especialmente por su madre Escribonia, que fuera mujer de Augusto. Efectivamente, tras dos intentos fallidos⁴, Augusto contrae matrimonio con Escribonia, que anteriormente ya había estado casada con dos ex cónsules, uno de los cuales la había hecho madre de Cornelia y de su hermano Cornelio Escipión, al que se menciona en el poema. Esta unión tampoco fue duradera:

Mox Scriboniam in matrimonium accepit, nuptam ante duobus consularibus, ex altero etiam matrem. Cum hac quoque diuortium fecit, «pertaesus», ut scribit, «morum peruersitatem eius»⁵.

1. En este trabajo sigo la edición bilingüe con sus amplios comentarios de F. MOYA Y A. RUIZ DE ELVIRA, Cátedra, 2001, que incluye una extensa bibliografía a la que remito.

2. Vid. P. GRIMAL, «Les intentions de Propertius et la composition du livre IV des 'Élégies'», *Latomus*, XI, 1952, pp. 183-326, y R. M. IGLESIAS MONTIEL, «Nacionalismo en Propertius», *Cuadernos de Filología Clásica*, IX, 1975, pp. 79-131.

3. Trad. de Á. D'ORS, Gredos, Madrid, 1984, pp. 161-162.

4. Según Suetonio, antes de casarse con Escribonia, siendo todavía un adolescente, se había prometido en matrimonio con la hija de P. Servilio Isaurico, pero, después de reconciliarse con Antonio, ante la insistencia de los soldados a que se uniesen con algún lazo de parentesco, se casó con la hijastra de Antonio, Claudia, hija de Clodio y de Fulvia, entonces mujer de Antonio, no obstante, las desavenencias con Fulvia hicieron que devolviese a la joven, apenas en edad de casarse, intacta y todavía virgen.

5. *Diuus Augustus*, 62, ed. de M. BASSOLS, ed. Alma Mater, Barcelona, 1964.

Aunque Suetonio indica aquí que Augusto se divorció de esta mujer porque estaba harto de sus malas costumbres, no obstante, la razón fundamental fue la aparición de Livia de la que se enamoró de tal manera que incluso siendo madre de un hijo y estando embarazada de otro se la arrebató al marido, de manera que el propio Suetonio al hablar de los adulterios que cometió Augusto, entre los reproches que dice que le hizo Antonio, como el haberse casado precipitadamente con Livia, escribe lo siguiente sobre Escribonia:

*dimissam Scriboniam, quia liberius doluisset nimiam potentiam paelicis; condiciones quaesitas per amicos, qui matres familias et adultas aetate uirgines denu-darent atque perspicerent, tamquam Toranio mangone uendente*⁶.

Augusto no tuvo descendencia de Livia, pero de Escribonia tuvo a su única hija, Julia, hermanastra por tanto de Cornelia⁷.

Si por nacimiento se halla emparentada con tan ilustres personajes, por su matrimonio también se va a relacionar con otra de las familias importantes, la Emilia, ya que se casa con un partidario de Augusto, Paulo Emilio Lépidio, que pertenece a una de las ramas de la *gens Aemilia*⁸. En el año 34 a. de C. fue cónsul y en el año 22 a. C., cuando Augusto restableció la censura, fue nombrado censor⁹, hecho al que se refiere Cornelia en el poema.

De la unión de Paulo Emilio y Cornelia nacen una hija y dos hijos, uno de los cuales se casará con Julia, nieta de Augusto y sobrina de la propia Cornelia, ya que es hija de su hermanastra Julia y de Agripa, lugarteniente de Augusto¹⁰.

6. *Diuus Augustus*, 69, ed. de M. BASSOLS. Aunque Bassols al traducir *paalex*, lo refiere al propio Octavio, como hombre afeminado, y otros autores, aunque diferente a Octavio, lo aplican a un hombre afeminado, *paalex* tiene también el sentido de concubina y puede aludir a una mujer y aludir a la influencia de la propia Livia ante Octavio, incluso antes de separarse de Escribonia.

7. *Ex Scribonia Iuliam, ex Liuia nihil liberorum tulit, cum maxime cuperet. Infans, qui conceptus erat, immaturus est editus, Diuus Augustus*, 63, ed. de M. BASSOLS.

8. Entre otros personajes de esta familia en estos años se puede mencionar a su tío Marco Emilio Lépidio que en el año 43 es uno de los triunviros con Octavio, luego Augusto, y Marco Antonio.

9. Aunque Cornelia se refiere a la censura de su marido elogiosamente, Veleyo Patérculo, historiador de la época de Tiberio y claro defensor del gobierno de este emperador, en *Historia Romana* II, 95, 3, considera que tanto él como Lucio Munacio Planco, que desempeño con Paulo esta magistratura, fueron unos malos censores: «la actividad censoria de Planco y Paulo, realizada sin acuerdo entre los dos, había sido poco honrosa y nada provechosa para el estado, puesto que a uno le faltó autoridad censorial y al otro la conducta propia de un censor. Paulo difícilmente podría cumplir como censor, Planco debía sentirse temeroso, y no podría reprocharles a los jóvenes o escuchar que se les reprochaba nada que él no hubiera hecho a pesar de ser él un hombre maduro», trad. de M^a A. SÁNCHEZ MANZANO, ed. Gredos, Madrid, 2001, p. 206.

10. *Nepotes ex Agrippa et Iulia tres habuit C. et L. et Agrippam, neptes duas Iuliam et Aprippinam. Iuliam L. Paulo censoris filio, Agrippinam Germanico sororis suae nepoti collocauit, Diuus Augustus*, 64, ed. de Mariano Bassols. Se puede observar que sus dos nietas se casan con personas de su entorno familiar, ya que si Julia se casa con el hijo de Paulo y Cornelia, Agripina lo hace con el nieto de Livia, Germánico. Agripina y Germánico son los padres de Calígula, por cuyas venas corre la sangre

La muerte de esta ilustre mujer se produce en el 16 a. C., año que se corresponde con el consulado de su hermano Publio Cornelio Escipión, elegido para dicho cargo en el año precedente. En el año 17 a.C., además, Augusto había adoptado a dos de sus nietos, Gayo y Lucio, hijos de su hija Julia y de Agripa, lo que en principio suponía que en la sucesión en el poder iba a existir una continuidad por línea de sangre a través de su hija Julia, hecho que como sabemos no se cumplió, ya que ambos jóvenes murieron prematuramente, y en el año 14 d.C. Póstumo Agripa, el tercer varón que tuvieron Julia y Agripa, fue muerto por orden de Tiberio, hijo de Livia, a la que Augusto había tomado por mujer, tras repudiar a Escribonia. En efecto, Livia, casada, antes de unirse a Augusto, con Claudio Nerón, aportó dos hijos al matrimonio, uno de ellos Tiberio que, adoptado por Augusto, le sucederá en el poder, pero en el momento de escribirse este poema, esa solución está lejana y, como se ha dicho, la sucesión parecía estar asegurada con la descendencia de Julia.

Asimismo, poco antes de la muerte de Cornelia, en el año 18 a.C., se promulgan dos leyes tendentes a reformar las costumbres y favorecer el matrimonio y la natalidad, la *Lex Iulia de adulteriis coercendis* que regula el adulterio, el estupro con mujer *ingenua et honesta* y el lenocinio, y la *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, que posteriormente en la interpretación de los juristas romanos se vinculó con la *Lex Papia Poppaea nuptialis*, dada en el año 9 d.C.

La muerte de Cornelia, mujer relacionada con la casa de Augusto, en unas circunstancias en que su propia casa goza de los favores del Príncipe, propicia que Propercio la haga protagonista de la última composición, donde la muestra como una matrona digna de alabanza, sin duda semejante al prototipo de mujer que las leyes antes mencionadas pretenden que se haga realidad. No obstante, el cambio de circunstancias en torno a la sucesión de Augusto que sitúan a su hermanastra y, por tanto, a ella y su familia en el bando perdedor, hace que se desdibuje su perfil histórico, aunque ello no impide que se mantenga la belleza de la composición, admirada a través de los tiempos.

2. En el emotivo poema esta ilustre matrona, una vez muerta, se aparece en sueños a su marido, al que se dirige por su nombre. En el inicio hace mención especialmente al mundo de ultratumba y exhorta a Paulo a dejar de agobiar su sepulcro con sus lágrimas, ya que una vez que el cadáver ha traspasado la puerta del infierno no existe un camino de retorno:

*Desine Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum:
Panditur ad nullas ianua nigra preces,
Cum semel infernas intrarunt funera leges,
Non exorato stant adamante viae¹¹.*

no sólo de Livia sino también de Octavia y Marco Antonio, ya que Germánico era hijo de Druso, hijo de Livia, y de Antonia, hija de Octavia y de Marco Antonio.

11. Vv. 1-4.

En los versos siguientes de manera pesimista describe los infiernos, con sus habitantes tradicionales. Se puede resaltar el que considere que las súplicas no conmueven al dios infernal, sólo se logra con los de arriba: *vota movent superos*, que sin duda anuncia el desenlace final.

Ante el hecho de que la muerte iguala a todos¹², lamenta la suya propia utilizando el tópico *quid profuit?*:

*Quid mihi coniugium Paulli, quid currus avorum
Profuit aut famae pignora tanta meae?
Non minus immitis habuit Cornelia Parcas.
Et sum, quod digitis quinque legatur, onus*¹³.

Esta idea de que ni su familia ni su comportamiento le han servido para huir de las crueles Parcas, ya la había desarrollado con anterioridad nuestro poeta en un pasaje de la composición que dedica a la muerte de otra persona relacionado con la casa de Augusto, el joven Marcelo, hijo de su hermana Octavia y casado con su hija Julia:

*Quid genus aut virtus aut optima profuit illi
mater, et amplexum Caesaris esse focos?
aut modo tam pleno fluitantia vela theatro
et per maternas omnia gesta manus?*¹⁴

Los poemas dedicados a estos personajes, ejemplos de *mors immatura*¹⁵, donde se resalta el que nada, ni su linaje ni sus acciones les han librado de la muerte, no sólo coinciden en este tópico, sino, según se verá, también en alcanzar el cielo tras su muerte, sin duda mucho más explícito en el caso del varón, pero asimismo parece innegable para esta mujer que ha cumplido como matrona ejemplar.

12. Horacio en varias composiciones desarrolla esta idea, así, por ejemplo: *pallida Mors aeque pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris ...*, «La pálida muerte tan pronto pisa pobres chozas como torres reales», Odas, 1, 4, 13-14; *omnes eodem cogimur, omnium / versatur urna serius ocios / sors exitura et nos in aeternum / exsilium impositura cumbae*, «Todos vamos allá: se agita en la urna el lote que pronto o tarde nos embarque con dirección al eterno exilio», Odas, 2, 3, 25-28, y, ... *aequa tellus / pauperi recluditur / regumque pueris ...*, «la misma tierra cubre a los míseros y a los hijos de reyes», Odas, 2, 18, 32-34; sigo la edición: Horacio, *Odas y Epodos*, edición bilingüe de M. FERNÁNDEZ-GALIANO Y V. CRISTÓBAL, Cátedra, Madrid, 2007 (5ª ed.).

13. «¿De qué me valió a mí el matrimonio con Paulo, de qué el carro triunfal de mis antepasados o tan grandes títulos de mi fama? No menos crueles tuvo Cornelia a las Parcas (y soy un peso que pueden recoger los cinco dedos)», vv. 11-14.

14. «¿De qué le valió su linaje o su virtud o su egregia madre, y haber abrazado el hogar de César? ¿o los toldos ondeando hace poco en el teatro tan lleno y todo lo que por él hicieron las manos de su madre?» III, 18, 11-14.

15. La propia Cornelia hace alusión al hecho: *immatura licet, tamen huc non noxia veni*, v. 17.

En relación con Marcelo, hay que recordar que es uno de los personajes que, para elogiar a Augusto, Virgilio en el libro VI de la Eneida muestra esperando beber el agua del Leteo y ascender a la tierra. Virgilio se sirve de la doctrina de la transmigración de las almas que se halla desarrollada al final de la República de Platón en el mito de Er. Cicerón, según se ha visto, sustituye ese mito por el Sueño de Escipión, que sin duda es el que inspira a Propertio al escribir sobre la inmortalidad astral de Marcelo y Cornelia¹⁶.

En ninguna de las otras composiciones que tienen como objeto a una persona muerta, se habla de la subida al cielo, incluso la destinada a Cintia ya desaparecida, aunque se inicia con una formulación en la que se afirma que no todo termina con la muerte¹⁷, nada nos eleva más allá de lo terrenal. En relación con la mujer señala dos sendas diferentes, según hayan sido sus hechos, una de las cuales conduce a las que han obrado bien, al Elíseo, pero en el mundo infernal:

*Nam gemina est sedes turpem sortita per amnem,
turbaque diversa remigat omnis aqua.
una Clytaemnestrae stuprum vehit, altera Cressae
portat mentitae lignae monstra bovis.
ecce coronato pars altera vecta phaselo,
mulcet ubi Elysias aura beata rosas¹⁸.*

3. Tras la presentación tradicional de los infiernos y la queja sobre la muerte, nuestra protagonista con un tono diferente se manifiesta como una matrona ejemplar. En primer lugar, insiste sobre su pertenencia a destacadas familias:

*Si cui fama fuit per avita tropaea decori,
Afra Numantinos regna loquuntur avos:
Altera maternos exaequat turba Libones,
et domus est titulis utraque fulta suis¹⁹.*

A pesar de la importancia de los triunfos de sus ancestros paternos, a ellos equipara en gloria a los Libones a los que pertenece su madre Escribonia²⁰, a la que expresa-

16. Sobre la semejanza que muestran entre sí los poemas de Cornelia y Marcelo y con la inmortalidad astral del Sueño de Escipión, *vid.* Albert Foulon, «La mort et l'au-delà chez Propertius», *Revue des Études Latines*, 74, 1996, pp. 155-167.

17. *Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque evictos effugit umbra rogos* / «Algo son los Manes: la muerte no pone fin a todo, y lívida una sombra huye de la pira vencida», IV, 7, 1-2.

18. Vv. 55-60.

19. «Si a alguien la fama por los trofeos de antepasados le sirvió de honra, reinos africanos hablan de mis abuelos numantinos; el otro tropel se iguala a los Libones maternos y una y otra casa están apoyadas en sus propios títulos», vv. 29-32.

20. Augusto estuvo casado con Escribonia durante los años 39-40 a. de C. A Escribonia y a un sobrino de la rama de los Libones se refiere Tácito en *Anales* II, 27.

mente se dirige a continuación, llamándola por su nombre. A las lágrimas que por su muerte vierte su madre, se unen los lamentos de la ciudad y el llanto del propio Augusto. Éste que es considerado un dios, la estima digna hermana de su hija:

*Ne te, dulce caput, mater Scribonia, laesi:
in me mutatum quid nisi fata uelis?
maternis laudor lacrimis urbisque querelis
defensa et gemitu Caesaris ossa mea.
ille sua nata dignam uixisse sororem
increpat, et lacrimas uidimus ire deo*²¹.

Escribonia, una vez divorciada de Augusto, debió seguir teniendo un papel destacado como madre de Julia, cuya desgraciada suerte siguió voluntariamente en el destierro, según cuenta Veleyo Patérculo²².

Fundamental para la mujer es el matrimonio, así tras su visión de hija que tan destacable la hace, se halla su dimensión de esposa:

*Mox, ubi iam facibus cessit praetexta maritis,
vinxit et acceptas altera vitta comas,
iungor, Paulte, tuo sic discessura cubile:
in lapide hoc uni nupta fuisse legar*²³.

Lo que ella destaca de su unión es el haber estado casada una sola vez, indicando que en su lápida se leerá que ha estado unida a un solo hombre, y esto mismo quiere transmitir a su hija, a la que le dice:

*Filia, tu specimen censurae nata paternae,
Fac teneas unum nos imitata virum*²⁴.

21. «Y no te he hecho daño a ti, dulce vida, madre Escribonia. ¿Qué querías cambiado en mí sino los hados? Se me alaba con las lágrimas de mi madre y los lamentos de la Urbe, y protegidos están mis huesos por los gemidos de César. Se queja él de que ha muerto una hermana digna de su hija, y hemos visto que al dios le asomaban las lágrimas», 55-60.

22. «Y Quincio Crispino, que escondía su singular perversión so capa de severidad adusta, Apio Claudio, Sempronio Graco y Escipión y otros de nombre menos conocido, de las dos principales clases sociales, pagaron el castigo que habrían tenido por deshonorar a una esposa, cuando habían deshonorado a la hija de César y esposa de Nerón. Julia fue desterrada a una isla sin ver su patria y lejos de la vista de sus padres, si bien su madre Escribonia, que la había acompañado voluntariamente al exilio, se quedó con ella», II, 100, 5, trad. de M^a A. SÁNCHEZ MANZANO; entre las personas que caen en desgracia con Julia, posiblemente el Escipión al que hace mención Veleyo Patérculo, es su hermanastro Cornelio Escipión.

23. «Luego, cuando la pretexa dejó paso ya a las antorchas nupciales, y la segunda venda ciñó mi recogida cabellera, me uno, Paulo, a tu tálamo, destinada a separarme de esta manera: en esta lápida se leerá que sólo de uno he sido yo esposa», vv. 33-36.

24. «Hija, nacida tú como símbolo de la censura de tu padre, procura tener, imitándome a mí, un solo marido», vv. 67-68.

La consideración que se tiene hacia la *univira* se puede ver en Horacio que en una de sus Odas, realizada al regreso de Augusto de las guerras cántabras, hace alusión a Livia y a Octavia, y, aunque no la menciona por su nombre, de Livia destaca su unión a un único marido, aunque ya sabemos que Augusto no era el primero:

*Unico gaudens mulier marito
Prodeat iustis operata divis,
Et soror clari ducis ...*²⁵

Pero este prototipo de mujer, en esta época en la que los matrimonios se utilizan dentro de las grandes familias para sellar alianzas para la consecución del poder y por ello los cambios de lecho son frecuentes²⁶, es difícil que se hiciese realidad. Tanto antes en Catulo como más tarde en Juvenal se encuentra reflejado la dificultad de hallar este tipo de mujer, contraponiéndose a una figura femenina totalmente contraria, así lo hace Catulo al hablar de Aufilena a la que muestra incluso manteniendo relaciones incestuosas:

*Aufilena, uiro contentam uiuere solo
Nuptarum laus est laudibus ex nimiis;
Sed cuiuis quamuis potius succumbere par est,
Quam matrem fratres ex patruo parere*²⁷.

Juvenal en la sátira que realiza contra las mujeres, en dos ocasiones se refiere a ello:

..... *necte coronam
postibus et densos per limina tende corymbos.
unus Hiberinae uir sufficit? ocius illud
extorquebis, ut haec oculo contenta sit uno.*
.....
*imperat ergo uiro. Sed mox haec regna relinquit
permutatque domos et flammea conterit; inde
auolat et spreti repetit uestigia lecti.
ornatas paulo ante fores, pendentia linquit
uela domus et adhuc uirides in limine ramos.*

25. «Su esposa, que de él solo se gloria, avance, honrados ya los justos dioses, y la hermana del gran jefe, ...», 3, 14, 1-3, ed. y tr. de M. FERNÁNDEZ-GALIANO Y V. CRISTÓBAL.

26. En la alabanza a Turia, su marido señala lo infrecuente que resulta el hallar un matrimonio duradero ante el gran número de divorcios que se producen.

27. «Aufilena, contentarse con un solo hombre toda la vida es para las esposas una gloria entre las más altas glorias; pero para toda mujer más vale acostarse con cualquiera que tener, de un tío, hijos que sean primos hermanos de la madre», 111, ed. y trad. de M. DOLÇ, C. S. I. C., Madrid, 1982.

*sic crescit numerus, sic fiunt octo mariti
quinque per autumnos, titulo res digna sepulcri*²⁸.

No obstante, el cristianismo hará suya la figura de la *univira*, de hecho el término aparecerá en los autores cristianos, y cobrará vigor posteriormente. Un ejemplo se halla en el retrato que san Agustín hace en las *Confesiones* sobre su madre santa Mónica, donde la muestra como hija, como esposa, luego viuda, sin volver a contraer nuevo matrimonio, y sobre todo, como madre, que tras la conversión de su hijo, sólo aspira a ocupar un lugar en el cielo²⁹.

No hace falta señalar la importancia que tiene la faceta de madre para la matrona. Además de dirigirse a su hija, según se ha visto, nuestra protagonista no se olvida de sus otros dos vástagos varones, Lépido y Paulo, a los que llama por su nombre, y en cuyo regazo dice haberse cerrado sus ojos. Recalca la trascendencia que tiene la descendencia para mantener el linaje:

*Et serie fulcite genus: mihi cumba volenti
solvitur aucturis tot mea fata meis.
Haec est femineí merces extrema triumphí,
laudat ubi emeritum libera fama rogum*³⁰.

De forma muy emotiva encomienda a sus hijos a Paulo, que deberá desempeñar no sólo su papel de padre sino también el de madre:

*Nunc tibi commendo communia pignora natos:
haec cura et cineri spirat inusta meo.
fungere maternis vicibus pater: illa meorum
omnis erit collo turba ferenda tuo.
oscula cum dederis tua flentibus, adice matris:
tota domus coepit nunc onus esse tuum*³¹.

28. «Trenza una corona para tus puertas y esparce por los umbrales densos racimos de hiedra. ¿Le basta a Hiberina con un solo hombre? Antes la forzarás a que se contente con un solo ojo. ... Así que ordena y manda en el marido. Con todo, pronto abandona estos dominios y cambia de casa y desgasta el velo nupcial; de ahí levanta el vuelo y vuelve a buscar sus huellas en el lecho despreciado. Deja las puertas poco antes adornadas, los cortinajes de la casa colgados y las ramas aún verdes en el umbral. Así va creciendo el número de maridos hasta un total de ocho en cinco otoños, hazaña digna de inscribirse en su sepulcro.», VI, vv. 51-54 y 224-230, sigo la edición bilingüe de R. CORTÉS TOVAR, Cátedra, 2007.

29. Vid. M^a M. AGUDO ROMEO, «El elogio a una mujer cristiana del s. IV: santa Mónica según las Confesiones», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992)*, Zaragoza, 1994, pp. 21-26.

30. «Con vuestra descendencia sostened el linaje; sin oponerme yo suelta amarras mi barca, al ir a aumentar los míos tantas vidas mías» vv. 67-72.

31. «Ahora te encomiendo los hijos, prendas comunes: esta inquietud alienta grabada a fuego incluso en mi ceniza. Desempeña, tú, padre, las veces de madre; todo ese tropel de los míos tendrá que soportarlo tu cuello. Cuando a su llanto des tus besos, añade los de su madre; la casa entera empieza ahora a ser tu carga», vv. 73-78.

Esta emotividad así como el peso del linaje se encuentra ya en Catulo, en el canto de bodas que dedica a Manlio Torcuato y Junia Aurunculeya³².

Luego se dirige a los hijos para exhortarles a que sean tolerantes con la nueva mujer de Paulo, si éste decide casarse de nuevo:

*Seu tamen adversum mutarit ianua lectum,
sederit et nostro cauta noverca toro,
coniugium, pueri, laudate et ferte paternum:
capta dabit vestris moribus illa manus;
nec matrem laudate nimis: collata priori
vertet in offensas libera verba suas*³³.

Efectivamente, Paulo contrajo un nuevo matrimonio con otra mujer precisamente relacionada con la casa de Augusto³⁴, pero no creo que sólo a este caso concreto se refiera el poeta sino que se quiere mostrar de una forma más general el deseo de una buena relación de todos los hijos e hijas con sus madrastras, en un momento en que dentro de las grandes familias, entre ellas la del propio de Augusto³⁵, los numerosos divorcios y nuevas bodas hacen que sea frecuente esta figura y, precisamente, en el momento de la muerte de Cornelia, la madrastra más notable es sin duda Livia a la que en el poema no se menciona directamente³⁶.

32. *Ludite ut lubet et breui / liberos date. Non decet / tam uetus sine liberis / nomen esse, sed indidem / semper ingenerari. / Torquatus uolo paruulus / matris e gremio suae / porrigens teneras manus / dulce rideat ad patrem / semihante labello*, «Entregaos de corazón al placer y en breve dadnos hijos. No conviene a un linaje de tan antiguo nombre estar sin hijos, sino producirlos siempre en el mismo tronco. Quiero que un pequeño Torcuato, tendiendo desde el seno de su madre las tiernas manos, sonría dulcemente a su padre con entreabiertos labios», 61, 211-220, ed. y trad. de M. Dolç.

33. «Si la puerta, sin embargo, viera cambiado el lecho de enfrente, y se sentara una precavida madrastra en mi lecho, alabad y tolerad, niños, el matrimonio de vuestro padre: cautivada ella por vuestras conductas os tenderá las manos; y no alabad demasiado a vuestra madre; comparada a la primera, convertirá en ofensas suyas vuestras francas palabras», vv. 85-90.

34. Tras la muerte de Cornelia, en el año 16 a. de C., contrajo matrimonio con la menor de las Marcelas, hijas de Marco Marcelo y de Octavia. Paulo murió poco después y Marcela se caso de nuevo con M. Valerio Mesala Barbado Apiano.

35. El número de matrimonios y separaciones relacionados con la política hace que en el entorno de Augusto aparezca con frecuencia la figura de la madrastra, entre las que su hermana Octavia es ejemplo de un comportamiento propio de una verdadera madre con su hijastro Julio Antonio, hijo de Marco Antonio y Fulvia. Julio Antonio en la sucesión a Augusto estuvo en el lado de Julia y cayó también en desgracia.

36. Puede referirse a ella el personaje femenino que aparece sin nombre en los vv. 53-54. En efecto, Cornelia considera que por muy severo que sea el juicio que se haga sobre ella, ninguna mujer se avergonzará de estar sentada a su lado y pone como ejemplo a Quinta Claudia, cuya castidad quedó patente en el año 204 a. de C. al mover sola una embarcación en la que se hallaba una estatua de la diosa Cibele, y otra mujer, cuyo nombre no da, que relaciona con Vesta. Ésta puede referirse, aunque no sea citada directamente, a Livia; así, por un lado, aparece junto a una Claudia y no hay que olvidar que el padre de Livia, aunque por adopción pertenece a esa *gens*, por nacimiento pertenece a la Claudia,

4. Tras mostrar y defender su propia vida, que se corresponde con la matrona tradicional, cambia totalmente el tono pesimista con que el que se iniciaba el poema:

*Causa perorata est; flentes me surgite, testes,
dum pretium vitae grata rependit humus.
moribus et caelum patuit: sim digna merendo,
cuius honoratis ossa vehantur aquis*³⁷.

La vida ejemplar que ha llevado, ha tenido su recompensa, pues *moribus et caelum patuit*, es decir, el cielo se ha abierto a sus costumbres. Con ello se puede entender que ella, ejemplo de matrona, según los *mores maiorum*, ha merecido por ello un lugar en el cielo, con lo que se acerca a la divinización que se observa claramente para los varones de la familia Julia.

En efecto, Propercio en la propia composición objeto de este trabajo, según se ha visto, caracteriza a Augusto como un dios vivo en la tierra, y en el poema que dedica a Marcelo, lo sitúa en el cielo:

*At tibi nauta, pius hominum qui traicis umbras,
hoc animae portent corpus inane suae:
qua Siculae victor telluris Claudius et qua
Caesar, ab humana cessit in astra via*³⁸.

Aquí igualmente se encuentran en él Claudio³⁹ y César, que tras su muerte lo hallamos divinizado en varias ocasiones, así, por ejemplo, en Ovidio, cuyas Metamorfosis terminan con su apoteosis⁴⁰.

La presencia del último verso con sus *honoratis aquis* hace pensar en la marcha de Cornelia hacia el Elisio, según lo dicho en la composición dedicada a Cintia, con lo cual se localizaría a Cornelia tanto en el cielo como en el Elisio. Esta contradicción se evitaría con la lectura de Hosius, que frente a la tradicional *aquis*, muestra *avis*, por tanto, *honoratis avis*, no sólo la ubicaría en el cielo

de la que también forman parte su anterior marido y sus hijos, por otro lado, no hay que tener presente la actividad de Livia dentro del ámbito religioso. Tradicionalmente se considera que Propercio se refiere a la vestal Emilia, aunque los datos que aporta no coinciden exactamente con los que otras fuentes nos dan.

37. «La causa está defendida; levantaos, testigos que me lloráis, mientras la agradecida tierra me paga el precio que yo he merecido por mi vida. También el cielo se ha abierto a mis virtudes; sea yo digna por mis méritos de que mis huesos sean transportados por las aguas del honor» vv. 99-102.

38. «Pero que a ti te lleven, barquero, que trasladas las sombras piadosas de los hombres, este cuerpo vacío de su espíritu, por donde César ha pasado del humano camino a las estrellas», III, 18, 31-34.

39. No se sabe a que personaje en concreto se refiere. Ya he mencionado antes la relación que tenía Livia con esta *gens claudia*, a lo que se refiere Suetonio en la biografía de Tiberio.

40. También en los *Fastos* nos muestra a César en los cielos.

sino incluso estaría junto a sus antepasados los Escipiones. No obstante, considero que no es ésta la intención del poeta, la importante no es la *gens Cornelia*, sino la *gens Iulia* y es su relación con la casa de Augusto la que le hace merecedora del honor recibido.

Igualmente, en la composición dedicada a Marcelo a pesar de que se indica expresamente su subida al cielo, también se le relaciona con Caronte. Por otra parte, estas contradicciones, no son sólo de Propercio, así, por ejemplo, Cicerón dice que esta confusión ocurre en Homero⁴¹.

5. La idea de Cicerón de que el hombre político por sus acciones merece tras su muerte estar situado entre las estrellas nos conduce a la divinización del príncipe y, en principio, la mujer excluida de los cargos políticos parece no poder aspirar a la inmortalidad astral, no obstante, de acuerdo con esta composición también la mujer merecerá el cielo, si cumple con su función de buena hija, buena esposa y buena madre.

Cuando se escribe este poema, aunque luego la situación cambiará, nos encontramos a Julia casada con Agripa, cuyos hijos aseguran la sucesión de Augusto, y este retrato de su hermanastra Cornelia le enseña a ella y a otras matronas relacionadas con la casa de Augusto el modelo a seguir para conseguir la divinización, que los miembros masculinos de su linaje alcanzan.

El hecho de que luego en la sucesión al Príncipe, Cornelia pertenezca al lado perdedor y el que las fuentes muestren a las mujeres más cercanas a ella con unas costumbres muy disolutas y contrarias a lo que ella representa, ha hecho sin duda que la protagonista del poema haya perdido parte de su dimensión histórica, a lo que contribuye asimismo el que otra Cornelia siga siendo prototipo de matrona romana.

En efecto, una mujer elogiada en la Antigüedad y que seguirá siendo un modelo a seguir, es la madre de los Graco, de la cual Cicerón alaba la influencia que tuvo en la formación de sus hijos, a los que, según Valerio Máximo, consideraba como sus mejores joyas. También esta Cornelia, cuyo matrimonio sirvió para sellar la alianza entre su padre y su marido, es ejemplo de *uniuira*, negándose tras la muerte de su esposo a contraer un nuevo matrimonio con un Ptolomeo. Cuando Juvenal, en un tiempo todavía cercano al que vivió nuestra Cornelia, se refiere a una Cornelia y su linaje, aclara que es la madre de los Graco. Posteriormente, cuando se alaba a una Cornelia, aunque no se especifica cual es, se entiende que es la madre de los Graco, como ocurre en el siglo IV con Claudiano en su alabanza a Serena, aunque bien podría también ser nuestra protagonista.

41. Al hablar de Hércules, dice que a pesar de estar en el cielo «Homero, sin embargo, hace que Ulises se tope con él en los infiernos, así como con los demás personajes que habían abandonado la vida», Sobre la naturaleza de los dioses, III, 41, trad. de Á. ESCOBAR, ed. Gredos, Madrid, 1999.

Para finalizar, se puede decir que, si no es el cielo, Cornelia al menos ha alcanzado la pervivencia por medio de la poesía, que en su época inmortalizó a otras mujeres, así lo ha hecho el propio Propertio con Cintia; Ovidio consideraba que el hacer inmortal a su mujer Fabia con sus poemas, era el mayor bien que podía darle⁴².

42. Vid. M^a M. AGUDO – R. M^a MARINA, «La mujer en la poesía del exilio de Ovidio», en Ana Belén G. Rodríguez de la Robla (ed.), *Mujeres, Amor y Poder. Versos y prosas para la definición de la mujer a través de la historia*, Santander, 1999, pp. 69-87.

EL BAILE DE LOS DIOS Y LA ÉPICA LATINA

SANDRA ROMANO MARTÍN

FECYT

Universidad de Oxford

Resumen: Comentario e interpretación del pasaje de Valerio Flaco *Arg.* 5.690-5, que describe el banquete de los dioses en el Olimpo acompañado de música y baile. Se hace un estudio de las fuentes del motivo del baile de los dioses en la épica griega y latina en que se basa el poeta, sobre todo en el contexto de las asambleas olímpicas, así como del argumento del canto de Apolo, también tradicional.

Palabras clave: Valerio Flaco, Argonáuticas, Gigantomaquia, Titanomaquia, Musas, Apolo, baile de los dioses, asamblea de los dioses, escena típica.

Summary: Commentary and interpretation on Valerius Flaccus *Arg.* 5.690-5, where the poet describes the banquet of the gods on Olympus with music and dancing. We study the passage's sources for the dance of the gods in Greek and Latin epics, especially in the context of the Olympic councils, and also for the argument of the song of Apollo, also traditional.

Keywords: Valerius Flaccus, dance of the gods.

1.- VALERIO FLACO, *ARGONÁUTICAS* 5.690-5

690 *Dixerat; instaurat mensas pacemque reducit*
et iam sidereo noctem demittit Olympo.
Tunc adsuetus adest Phlegraeas reddere pugnas
Musarum chorus et citharae pulsator Apollo
fertque gravem Phrygius circum cratera minister.
 695 *surgitur in somnos seque ad sua limina flectunt.*¹

Esta apacible escena pone punto final al agrio debate en el Olimpo que había tenido lugar entre los dioses inmediatamente antes en el poema. Cae la noche, y el banquete devuelve la paz a la divina asamblea; los dioses gustan de relajarse entre copa y copa de néctar, mientras contemplan al coro de las Musas bailando y escuchan cómo Apolo les canta la Gigantomaquia. Valerio Flaco se complace en describir una estampa que se corresponde perfectamente con la imagen tradicional de los dioses reunidos en el Olimpo, porque ¿qué otra cosa, si no, podrían estar haciendo los dioses, felices e inmortales?

Pero en la épica griega y latina la escena típica del concilio de los dioses no se limita a recoger los banquetes olímpicos. Es un recurso narrativo que sirve a los poetas para presentar el punto de vista «divino» en las diferentes obras, y suele consistir sobre todo en un debate entre los dioses, o en un discurso de Júpiter (o de Zeus) en el que anuncia su voluntad al resto de los asistentes, que todos han de acatar. Estos debates suelen presentar casi siempre posiciones enfrentadas, y muchas veces toman incluso la forma de un juicio. Por eso, sólo en contadas ocasiones, como en este caso, se combina la escena de la asamblea con la del banquete, y sobre todo entre los autores latinos es todavía más infrecuente que alguno de los dioses baile para el resto de la comitiva. Son sobre todo las parodias de la épica las que aprovechan estos elementos narrativos para forzar la «humanización» de los dioses y que la parodia sea más efectiva. Por ejemplo, con un banquete termina el *Concilium deorum* de Lucilio, su *Sátira* 1, en donde se pone en duda la virilidad del dios Apolo acusándole de haber acudido a la asamblea sólo para bailar (fr. 30 Krenkel):²

«stulte saltatum te inter venisse cinaedos»

También en una fiesta olímpica, en la que incluso baila la propia Venus, desemboca el concilio con que se da fin al relato de los amores de Cupido y Psique en *El Asno de Oro* de Apuleyo (5.24):³

1. Sigo el texto según la edición de G. LIBERMAN 2002: 42.

2. Edición e interpretación de W. KRENKEL 1970: 114–15.

3. Cf. el texto y el comentario de M. ZIMMERMAN ET AL. 2004: 537–54. Apuleyo introduce tanto la escena final de la asamblea como el baile y la música para dar un toque de epicidad homérica al cuento de probable origen oriental que está adaptando a las coordenadas de un mito griego. En él se mezcla la influencia de Homero y de Valerio Flaco.

24 *Nec mora, cum cena nuptialis affluens exhibetur. Accumbebat summum torum maritus, Psyche in gremio suo complexus. Sic et cum sua Iunone Iuppiter ac deinde per ordinem toti dei. Tunc poculum nectaris, quod vinum deorum est, Iovi quidem suis pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat, Vulcanus cenam coquebat; Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiae spargebant balsama, Musae quoque canora personabant; Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae superingressa formosa saltavit, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibus inflaret Saturus et Paniscus ad flusstulam diceret.*

Pero en la épica latina, que utiliza a menudo la escena típica del concilio para anunciar el glorioso destino de Roma y de sus gobernantes, no parece muy apropiado presentarlos en actitudes frívolas como la del banquete, y mucho menos, como en este caso, bailando al ritmo de la lira de Apolo.⁴ Tal vez en los *Anales* de Ennio el poeta describía un escenario en el Olimpo a base de «grandes comedores», si entendemos que el fr. 51 Sk, *cenacula maxuma caeli*,⁵ se refiere al salón en el que los dioses se reunían. De él se podría deducir que la imagen del banquete al menos estaba presente, aunque no tenemos noticia de que hubiera acompañamiento de música, y se trata, en cualquier caso, de un maltrecho fragmento de verso. Ni siquiera Ovidio, que tiene siempre una doble lectura «jocosera» en sus asambleas, sobre todo en las *Metamorfosis* y en los *Fastos*, se atreve a tanto. El texto de Valerio Flaco que estamos viendo consiste, en realidad, en el único ejemplo de épica en latín en que los dioses acaban su solemne asamblea entre música y fiesta, y nos detendremos a estudiarlo más de cerca para entender la razón.⁶

La técnica poética de Valerio Flaco se fundamenta en buena medida en la recreación sistemática de sus modelos. Pero se trata siempre de una recepción creativa, y cincelada delicadamente a partir de diferentes «capas» de inter- e intratextos.⁷ Así, podemos preguntarnos ¿cuál es el modelo que está recreando en este pasaje? La respuesta es evidente: el final del canto primero de la *Iliada*, vv. 601–

4. La opinión más común sobre el concepto que los romanos tenían de la danza es que se trataba de un acto infamante, (véase, por ejemplo, F. CHARPIN 1978: 202–03, que se apoya en testimonios como el de Cic. *Mur.* 13). Con todo, había excepciones, sobre todo a nivel ritual, cf. el panorama que describe M.-H. GARELLI-FRANÇOIS 1995, o la tesis doctoral de Alonso Fernández [en preparación].

5. Sigo el texto y la interpretación de O. SKUTSCH 1985: 74, 203.

6. Para un análisis del tópico literario de la asamblea de los dioses en las literaturas griega y latina, incluyendo los ejemplos citados, cf. S. ROMANO MARTÍN 2009; pp. 305–20 para lo referente a Valerio Flaco.

7. Cf. O. FUA 1988: 52–53: «La lunga serie di allusioni omeriche fornisce un'ulteriore tessera all'individuazione dei meccanismi compositivi valeriani, contribuendo alla revisione di quel giudizio frettoloso che fa di Valerio uno stanco epigono virgiliano. Il nostro poeta non è imitatore meccanico di Virgilio; certamente la sua opera rivela, per aspetti di contenuto e formali, l'influenza del poeta augusteo, vero codice della *lexis* epica latina, ma i moduli virgiliani sono spesso un punto di partenza per Valerio, il cui traguardo è uno stile meno sobrio, pieno di scarti semantici e *iuncturae* audaci, di *variationes* e artifici retorici». Cf. también R. NORDERA 1969: 91.

611,⁸ en donde también a una violenta discusión entre los dioses sigue un relajado banquete en el que los afanes de los hombres parecen olvidados:⁹

- ὥς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἥλιον καταδύντα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,
 οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος, ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
 Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ.
 605 αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδυσσεν λαμπρὸν φάος ἡέλιου,
 οἳ μὲν κακκείοντες ἔβαν οἴκονδ' ἕκαστος,
 ἦχι ἕκαστῳ δῶμα περικλυτὸς Ἡαμφιγυήεις
 "Ἡφαιστος ποίησεν ἰδυίησι πραπίδεςσιν·
 Ζεὺς δὲ πρὸς ὄν λέχος ἦι' Ὀλύμπιος ἀστεροπητής,
 610 ἔνθα πάρος κοιμαθ', ὅτε μιν γλυκὺς ὕπνος ἰκάνοι·
 ἔνθα καθευδς ἀναβάς, παρὰ δὲ χρυσόθρονος "Ἡρη.

El paralelismo, verbal y contextual, no deja lugar a dudas. Tras el concilio propiamente dicho los dioses se disponen a celebrar un banquete, en el que baila el coro de las Musas, toca Apolo la lira o la forminge, y se sirve bebida hasta que el sueño acaba con la fiesta y todos se van a dormir. La diferencia más evidente es que, mientras en Valerio Flaco el copero es el frigio Ganimedes, en Homero se nos cuenta en los versos anteriores que era Hefesto quien servía a los dioses. Pero cuando cae la noche, en ambos textos los dioses se van a dormir como transición al canto siguiente, que comienza con la imagen de un dios que no consigue conciliar el sueño, Zeus en Homero y Marte en las *Argonáuticas*.¹⁰

2.- EL BAILE DE LOS DIOS EN LA ÉPICA GRIEGA Y LATINA

Hay dos detalles que merece la pena reseñar respecto a esta coincidencia, que por sí misma no tendría más relevancia que la de contribuir con un ejemplo más a la demostración de que Valerio Flaco conocía a fondo el modelo homérico y lo emulaba conscientemente. En primer lugar, hay que insistir en que, a pesar de tratarse de un pasaje famoso de la *Iliada*, no había sido recreado en la épica latina

8. Ya desde P. LANGEN 1896–1897: 399, «De sententia cfr. Hom. Il. 1,603 seqq., qui locus Valerio ante oculos videtur obversatus esse». Cf., entre otros, J. ADAMIETZ 1976: 81–82, H. J. W. WIJSMAN 1996: 301, F. SPALTENSTEIN 2004: 560–61. Para la presencia de los poemas homéricos en Valerio, cf. GARSON 1969 (que clasifica la influencia en tres grupos: usos verbales, situaciones y símiles; el pasaje que nos ocupa pertenecería al grupo de las situaciones, aunque no lo comenta), O. FUÀ 1988, y A. ZISSOS 2002.

9. Edición de M. L. WEST 1998: 38.

10. Lo explica muy bien O. FUÀ 1988: 39. Considera el autor que este paralelismo con Homero pertenece al grupo de las «macrostrutture di dipendenza diretta», ajenas al filtro virgiliano que caracteriza otros *loci similes* entre Valerio y Homero. Véase, con todo, A. FERENCZI 1996 para un estudio de la influencia virgiliana en el tratamiento de las divinidades en Valerio Flaco.

hasta el momento. No el episodio de la asamblea, sino el del banquete posterior al concilio en el que los dioses beben, cantan y bailan.

Sin embargo, en la épica griega arcaica (y en la literatura griega arcaica en general) sí era frecuente la escena. Y también en la épica mesopotámica, que tanta influencia ha demostrado tener en la épica griega más arcaica.¹¹ Se trata de un motivo profundamente arraigado en la imaginaria épica, de la que da testimonio la evidencia homérica.

Por ejemplo, es así en uno de los *Himnos Homéricos*, el *Himno a Apolo*. En él aparecen dos asambleas de dioses, cada una al comienzo de las dos partes en que el poema está dividido, y representan dos versiones distintas de la primera llegada de Apolo a la casa de su padre para presentarse ante los dioses. La segunda escena recoge propiamente la fiesta olímpica en los vv. 186–206:¹²

- εἶθ' ἐν δὲ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονὸς ὧε τε νόημα
 εἶσι Διὸς πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὀμήγουριν ἄλλων·
 αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ αἰοιδή.
 190 Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῆ
 ὑμνεῦσίν ῥα θεῶν δωρ' ἄμβροτα ἠδ' ἀνθρώπων
 τημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι
 ζώουσ' ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται
 εὐρέμεναι θανάτοιο τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ·
 195 αὐτὰρ εὐπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες Ὠραι
 Ἄρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη
 ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι·
 τῆσι μὲν οὐτ' αἰσχροὴ μεταμέλεται οὐτ' ἐλάχεια,
 ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγητή
 Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὀμότροφος Ἀπόλλωνι.
 200 ἐν δ' αὖ τῆσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης
 παίζουσ'· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
 καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, αἴγλη δέ μιν ἀμφὶ φαεινῆ,
 μαρμαρυγαὶ τε ποδῶν καὶ εὐκλώστοιο χιτῶνος.
 205 οἱ δ' ἐπιτέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες
 Λητώ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς
 ὕα φίλον παίζοντα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.

En este ejemplo no sólo cantan las Musas y Apolo tañe su cítara, como en Homero, sino que también bailan las Gracias y las Horas, unidas a Harmonía, Hebe y Afrodita, e incluso canta Ártemis. Ares y Hermes, se nos dice, «juegan» mezclados entre la comitiva. Pero es interesante ver que el verso que describe a

11. Cf., por ejemplo, el poema hurrita-hitita titulado *El Canto de la liberación* (cf. el texto en E. NEU 1996, y una traducción con actualización bibliográfica en A. BERNABÉ PAJARES [e.p.]). En él se describe un banquete que ofrece la diosa solar de la tierra en su palacio subterráneo en honor de todos los dioses. En medio de los lujosos preparativos, la propia diosa anfitriona baila para sus invitados. M. R. BACHVAROVA 2005 analiza detalladamente las relaciones de este poema con la narración de la *Iliada*.

12. Edición de F. CASSOLA 1975: 122–25.

las Musas bailando es prácticamente idéntico al de la *Iliada*: en el *h.Ap.* 189 Μοῦσαι μὲν θ' ἄμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆ, y en *Il.* 1.604 Μουσάων θ', αἱ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆ.¹³

Este concepto se vuelve a repetir en medio de otra asamblea de dioses, en el hesiódico *Escudo*, vv. 201–206, en un breve pasaje que describe también el baile de los dioses, con Apolo tocando la forminge y las Musas cantando, derivado directamente del pasaje que hemos citado de la *Iliada*:¹⁴

Ἐν δ' ἦν ἀθανάτων ἱερὸς χορός· ἐν δ' ἄρα μέσσω
 ἱμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς
 χρυσεῖη φόρμιγγι· [θεῶν δ' ἔδος ἄγνός Ὀλυμπος·
 ἐν δ' ἀγορῆ, περὶ δ' ὄλβος ἀπείριτος ἔστεφάνωτο
 205 ἀθανάτων ἐν ἀγῶνι·] θεαὶ δ' ἐξήρχον ἀοιδῆς
 Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὺ μελπομένης εἰκυῖαι.

Es decir, los dioses reunidos en el Olimpo se conciben en medio de un banquete, son un «coro sagrado» en el que no falta la música y el baile, como en los banquetes humanos. Es interesante que en este texto se nos diga que bailan los dioses, sin especificar cuáles. Las Musas se limitan a cantar en esta ocasión, aunque siempre con el acompañamiento musical de Apolo.¹⁵

Existe también un fragmento de un verso atribuido a la *Titanomaquia* (6 Bernabé)¹⁶ que presenta a Zeus bailando por haber vencido a los Titanes:

6 μέσσοισιν δ' ὠξέριτο πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε

Lo interesante de este pasaje es que se nos dice que el dios baila «en medio», tal vez en medio de los demás dioses, y ello nos podría llevar a imaginar que, tras la victoria contra los Titanes, los Olímpicos celebraban en el poema un banquete con música y baile incluidos, del que sólo conservamos este verso. Sin embargo, es muy distinto de la imagen de la *Iliada*, puesto que aquí baila el propio Zeus, y en Homero sólo las Musas bailan, Zeus nunca bailararía.¹⁷ De esa severa imagen del Zeus de la *Iliada* tal vez se derive el hecho de no mostrar a los dioses bailando en la épica latina; lo cual, por otra parte, conviene perfectamente al tradicional

13. También se encuentra una formulación similar en *Od.* 24.60, en el contexto de la divina comitiva que acompañó los funerales de Aquiles, tal y como se narra al final del poema.

14. Edición de R. MERKELBACH ET AL. 1990: 96. La última edición del *Escudo* (G.W. MOST 2007: 16–19) no secluye los versos que aluden específicamente a una asamblea de dioses.

15. C. F. RUSSO 1965: 125–26 compara la escena con los pasajes que hemos citado, y también recoge la noticia de que una escena similar estaba representada sobre el arca de Cípselo, según Pausanias 5.18.4.

16. A. BERNABÉ PAJARES 1987: 14: «Iuppiter inter deos saltat laetus propter victoriam adversus Titanes»; cf. la bibliografía que cita para otras interpretaciones.

17. Cf., a propósito de las diferencias entre la épica homérica y los poemas del *Ciclo*, J. GRIFFIN 1977: 48: «In the *Iliad* no god dances. ... Imagination fails to see the Zeus of the *Iliad* dancing.»

decus de la mentalidad romana y se adapta mejor a la «seriedad» de que se suelen revestir las asambleas épicas.

Además, asociar en un baile el coro de las Musas y Apolo es una imagen frecuente fuera del contexto de la asamblea.¹⁸ En latín, probablemente influenciada por el modelo de Valerio Flaco, aparece en dos ocasiones en Estacio, que veremos más adelante, y en la segunda Sulpicia (*Caleni uxor*), en el último verso de su sátira:¹⁹

Musarum spondet chorus et Romanus Apollo.

Aunque no pertenece a un contexto de asamblea, el que existan formulaciones de este tipo significa que se trata de una fórmula establecida.

3.- LAS «CANCIONES» DE LOS DIOSES

El segundo detalle que quiero comentar nos permite apreciar el modo de composición de nuestro poeta. En su escena de canto y baile, Valerio añade un dato que no estaba en la *Iliada*, a saber, el contenido del canto de Apolo, que no es otro que «los combates de Flegra» (v. 692). *Flegra*, o *Campos flegreos*, es el nombre del lugar mítico, situado en la península de Palene, en Tracia, en donde nacieron los Gigantes.²⁰ Y también se considera que fue allí en donde tuvo lugar el combate contra los Olímpicos, del que éstos salieron vencedores, de ahí que el giro *Phlegraeas pugnas* sea sinónimo de Gigantomaquia. Se trata de una de las famosas hazañas que, junto a la Titanomaquia, y muchas veces confundida con ella, protagonizaron los dioses Olímpicos como comunidad, y por ello, sería un argumento ideal para amenizar sus banquetes.

De hecho, el poeta insiste en que el coro de las Musas y Apolo estaban «acostumbrados» a cantar esta historia. La costumbre es más bien literaria: es un lugar común, desde la literatura griega arcaica, el decir que la Gigantomaquia es la hazaña épica por excelencia, que incluso Apolo o las Musas cantan las hazañas de Zeus contra sus enemigos los Gigantes o los Titanes. Y también aparece la referencia en latín, por supuesto, aunque nunca antes en el contexto de un concilio divino épico.²¹ Por ejemplo, en Ovidio, *Tristes* 2.69–72:²²

18. Es un lugar común ya desde los más antiguos testimonios de literatura griega conservados, cf. F. RODRÍGUEZ ADRADOS 1980: 12–13.

19. Cf. A. GIORDANO RAMPIONI 1982: 106 para las fuentes del verso de Sulpicia. Cf. TLL III 1024.63–65 para un elenco exhaustivo en latín del motivo del *Musarum chorus*.

20. Según nos atestiguan Hdt. 7.123.1–2, Diod. 5.71, o Luc. 7.150.

21. Ya D. C. FEENEY 1991: 333 n.55 asoció el texto que hemos citado del *Escudo* de Hesíodo con los dos fragmentos de Estacio y el de Valerio Flaco.

22. Texto de J. B. HALL 1995: 55. A. RÍO TORRES-MURCIANO 2010: 154 explica que la alegría de Júpiter al escuchar el relato de sus propias hazañas sólo puede ser irónica.

70 *fama Iovi superest: tamen hunc sua facta referrī
et se materiam carminis esse iuvat;
cumque Gigantei memorantur proelia belli,
credibile est laetum laudibus esse suis.*

O en Tibulo 2.5.9–10:²³

10 *qualem te memorant Saturno rege fugato
victori laudes concinuisse Iovi.*

Y también aparece la escena en Marcial 8.49(50):²⁴

5 *Quanta Gigantei memoratur mensa triumphī
quantaque nox superis omnibus illa fuit,
qua bonus accubuit genitor cum plebe deorum
et licuit Faunis poscere vina Iovem:
tantas tuas celebrant, Caesar, convivia laurus;*

Marcial sitúa expresamente el relato de la Gigantomaquia durante el festejo de un banquete olímpico, como Valerio, en una imagen que hace recordar el contexto necesariamente épico de la escena, sobre todo por la expresión *cum plebe deorum*, que repite el *plebs* (*Met.* 1.173) con que Ovidio denominaba a los dioses menores en su asamblea divina del libro 1 de las *Metamorfosis*.

Estacio, como hemos adelantado, también repite dos veces el motivo, una vez en *Tebaida* 6.355–359, en donde insiste en la imagen de las Musas bailando al son de Apolo, que narra los combates de Flegra:

355 *interea cantu Musarum nobile mulcens
concilium citharaeque manus insertus Apollo
Parnasi summo spectabat ab aethere terras.
orsa deum qui saepe Iouem Phlegramque suumque
anguis opus fratrumque pius cantarat honores.*

Y en *Silvas* 4.2.55–56, con las Musas que cantan y Apolo que ahora ensalza los triunfos de Palene:²⁵

55 *dux superum secreta iubet dare carmina Musas
et Pallenaeos Phoebum laudare triumphos.*

23. Texto de G. LUCK 1998: 59.

24. Sigo el texto de D. R. SHACKLETON BAILEY 1990: 262.

25. Para la *Tebaida* sigo el texto de J. B. HALL ET AL. 2007: 149–50, y el de las *Silvas* es de K. M. COLEMAN 1988: 10.

¿De dónde toma Estacio el motivo? Tal vez de Valerio, que acuña la imagen para adaptarla a su mensaje de identificación del viaje de los argonautas con la Gigantomaquia. Tanto estos ejemplos como el de Sulpicia, que no especifica el contenido del canto, son clara muestra de la influencia de Valerio Flaco.

Así, el divino aedo canta las hazañas heroicas protagonizadas por su auditorio,²⁶ en una placentera «humanización» de la comunidad olímpica que nunca habría aparecido en Virgilio.²⁷ Sin embargo, los humanos suelen escuchar historias protagonizadas por los héroes de la Antigüedad, no por ellos mismos, como es el caso de los dioses, y tal vez ésa sea la única diferencia. En los ejemplos de banquetes olímpicos que hemos visto, aunque se baile y cante, no es frecuente que se indique el contenido del canto: sólo en el *Himno a Apolo* (vv. 190–193) se indica que las Musas cantan los sufrimientos que los hombres padecen a causa de los dioses. Esto nada tiene que ver con una Gigantomaquia, ni Titanomaquia, ni nada parecido. Es más bien una historia semejante a las que se narran en la *Ilíada* o la *Odisea*, con protagonistas humanos que se ven envueltos en problemas a causa de la intervención divina. Es más, cuando se parodie esta fiesta de los dioses por parte de Luciano de Samósata en *Icaromenipo* 27, también se explicará lo que las Musas están cantando, pero como allí los dioses han sido reducidos a sus caricaturas como obras de arte o personajes literarios, lo que cantan es ya mis- mamente la *Teogonía* de Hesíodo y el libro primero de los *Himnos* de Píndaro:²⁸

Ἐν δὲ τῷ δεῖπνῳ ὃ τε Ἀπόλλων ἐκιδάρισεν καὶ ὁ Σιληνὸς κὸρδακα
ὠρχήσατο καὶ αἱ Μοῦσαι ἀναστᾶσαι τῆς τε Ἡσιόδου Θεογονίας ἦσαν
ἡμῖν καὶ τῆν πρώτην ᾠδὴν τῶν ὕμνων τῶν Πινδάρου.

Una vuelta de tuerca más para hilar una broma inevitable en este contexto de literatura dentro de literatura. Pero Luciano es otra historia.²⁹

Volvamos a Valerio, ¿por qué añade el dato de la Gigantomaquia en este punto? El modelo para hacerlo está claro: la mezcla de textos con que está componiendo su episodio le permite hacerlo. Que los dioses se complazcan en escuchar sus hazañas del pasado puede muy bien hacer recordar al lector al Zeus que baila tras vencer a los Titanes en la *Titanomaquia*, que hemos visto. Suele ser la Gigantomaquia, o la Titanomaquia, el argumento del canto de las Musas en el

26. F. SPALTENSTEIN 2004: 560–61.

27. Cf. con todo la reflexión de F. SPALTENSTEIN 2002: 70: «Si un poète archaïque pouvait sans doute se représenter la vie des dieux à l'image de celle des rois terrestres, Verg., Ov. ou Val, ne le pouvaient plus et ces imaginations n'avaient plus pour eux que le charme de l'antique épopée en même temps qu'elles flattaient leur goût d'intellectuels pour une distanciation un peu ironique.»

28. Sigo el texto de J. BOMPAIRE 2003: 245–46.

29. En el banquete del *Icaromenipo* la música se mezcla con el baile, como en Apuleyo, con referencias similares, cf. M. ZIMMERMAN ET AL. 2004: 549. Pero Luciano exagera la imagen: en lugar de Venus, es Sileno quien baila un procaz *córdax*. Una parodia aún más descarnada de este banquete la llevará a cabo magistralmente Quevedo en *La Hora de todos*, cf. S. ROMANO MARTÍN 2010.

Olimpo. Así, Hesíodo en *Teogonía* 71–75 cuenta que cantan, entre otras cosas, la victoria de Zeus sobre su padre Cronos, es decir, la Titanomaquia:³⁰

ὁ δ' οὐρανῷ ἐμβασιλεύει,
 αὐτὸς ἔχων βροντὴν ἠδ' αἰθαλόεντα κεραυνόν,
 κάρτει νικήσας πατέρα Κρόνον· εὖ δὲ ἕκαστα
 ἀθανάτοισι διέταξε νόμους καὶ ἐπέφραδε τιμάς.
 75 ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι

Parece ser que para los antiguos, Titanomaquia y Gigantomaquia eran perfectamente intercambiables, y no siempre cada término identificaba un episodio diferente; en muchas ocasiones, incluso, se confundían.³¹ Eran dos formas de narrar la victoria de los dioses olímpicos sobre el desorden anterior a su reinado, ya sea sobre los Gigantes, ya sobre la anterior generación de dioses, salvaje y despiadada. Por eso Valerio se puede permitir asociar la imagen de los dioses bailando en la asamblea con el tema de la Gigantomaquia, ya que en el imaginario colectivo una cosa era consecuencia de la otra.

4.- LA TÉCNICA POÉTICA DE VALERIO FLACO

Pero todavía queda un último nivel de lectura. Valerio usa todo el repertorio de dioses que bailan y cantan celebrando sus victorias sobre sus enemigos para incluirse a sí mismo entre los modelos a recrear. En las *Argonáuticas* hay otra importante asamblea de dioses en el libro primero (vv. 498–574), y en ella Júpiter pronuncia un discurso que anuncia la llegada del nuevo mundo al que va a dar lugar la invención de la navegación, un mundo en el que se impondrá la guerra y en el que unos imperios sustituirán a otros en el poderío mundial. Gracias a los Argonautas, Grecia dará el primer paso para superar a Asia, y en el futuro otro poder aún mayor doblegará a Grecia. Por tanto, la historia del viaje de Jasón no es un mero episodio anecdótico, sino que está predeterminado por la voluntad divina, pues inaugura un nuevo orden mundial.³² Pero también el viaje tiene un significado simbólico para los héroes que lo protagonizan, que podrán alcanzar la deseada gloria inmortal al permitírseles sobresalir en las hazañas guerreras. Y Júpiter se pone a sí mismo como ejemplo para este hecho diciendo: (1.563–67):

*tendite in astra, viri: me primum regia mundo
 Iapeti post bella trucis Phlegraeque labores*

30. Sigo la edición y el comentario de M. L. WEST 1966: 179.

31. Por ejemplo, en Horacio, c. 3.4.42–80. Cf. A. RÍO TORRES-MURCIANO 2005: 927–28.

32. Véanse las distintas interpretaciones del pasaje en W. SCHUBERT 1984: 22–25, M. WACHT 1991: 4–7, D. C. FEENEY 1991: 318–19, A. J. KLEYWEGT 2005: 312–29, A. ZISSOS 2008: 314–23, y, sobre todo, A. RÍO TORRES-MURCIANO 2010: 150–158, quien también relaciona las dos alusiones a la Gigantomaquia.

*inposuit: durum vobis iter et grave caeli
institui.*

Las hazañas de Júpiter consisten en la guerra contra los Titanes (Jápeto), y la victoria contra los Gigantes (los trabajos de Flegra), en una nueva asociación automática de los dos episodios míticos.³³ La asamblea del libro 5 sirve de prólogo a la segunda parte del poema, y al conectarla con esta cita a la asamblea del libro 1 el autor consigue acomodarla a la estructura general. No es casual, pues, esta nueva mención de la Gigantomaquia, en la que se usa, además, la misma metonimia tradicional, *Phlegrae labores* y *Phlegraeas pugnas*. El insistir en el contenido de la canción que embelesa a los dioses tiene la función de hacernos comparar las dos escenas de asamblea y, al mismo tiempo, de reforzar la imagen general del poema de que la lucha de los Argonautas es comparable a la victoria de los Olímpicos sobre los Gigantes, y de que los dioses apadrinan este viaje.³⁴ El nuevo orden mundial que inaugura la navegación es comparable a la victoria del nuevo y civilizado orden olímpico sobre la barbarie y el salvajismo de los dioses primitivos y terrestres.

Así pues, el introducir esta imagen de baile y canto en un poema épico latino, que no había sido utilizada hasta el momento, haciendo caso omiso del modelo virgiliano u ovidiano, responde no simplemente a una emulación del modelo homérico, que le resultaba conveniente por el contexto y que es un índice de su originalidad, sino que le sirve para poder introducir en esta asamblea el tema de la Gigantomaquia, que ha venido usando a lo largo del poema para dar unidad y sentido a su historia de Jasón, al menos desde el punto de vista de la función de los dioses en el argumento del poema.³⁵

En conclusión, Valerio Flaco crea en este pasaje una imagen múltiple: la asamblea de dioses como elemento estructural necesario en la épica, el banquete divino con música y baile formalmente idéntico al modelo de Homero y lleno de

33. A. J. KLEYWEGT 2005: 331, a propósito de la mención de Jápeto en este pasaje, comenta: «He is here perhaps not confused but certainly associated with the Giants (as for instance in Stat. *Theb.* 10.916), who were defeated at Phlegra».

34. Ésta es la interpretación de D. C. FEENEY 1991: 329–30, P. R. HARDIE 1993: 83–84, F. SPALTENSTEIN 2004: 560–61, A. RÍO TORRES-MURCIANO 2005, o ZISSOS 2008: 324, que puntualiza: «The Titanomachy and Gigantomachy are frequent points of reference in *Arg.* (e.g. 1.198–9, 2.16–33, 3.224–8, 4.236–8, 5.690–3). They were often interpreted as allegories of the opposition between civilization and barbarism or the violence of nature —themes relevant to VF’s treatment of the Argo myth.» El comentario de H. J. W. WIJSMAN 1996: 302, sin embargo, argumenta (aunque de forma poco convincente) que se refiere a las batallas que se narrarán en el libro siguiente.

35. D. HERSHKOWITZ 1998: 220 explica: «A common observation about Valerius’ use of the gods in the *Argonautica* is that the imposition of divine framework is often used to expand episodes. This can be seen as the poet’s addiction to burdensome, overdetermining epic machinery, but it can alternatively be seen as an important tool in the plot’s recuperation. Not only does it shift the perspective on the surrounded episode away from the exclusively human more toward the divine, but it can also effect fairly major shifts in the interpretation of the episode itself.»

reminiscencias de toda la tradición, pretendidamente recreada, y un detalle añadido que crea una nueva capa de realidad: la alusión a la Gigantomaquia como tema habitual de la épica más sublime³⁶ y asunto preferido por los dioses. Y a todo ello se superpone un nivel más, que explica y justifica todos los demás: la auto-cita a través de la alusión a la Gigantomaquia, que engarza la imagen en el entramado del poema y crea la ilusión de que su significación última es la de alabar la empresa de los argonautas como promotores de un nuevo orden mundial.

5.- BIBLIOGRAFÍA

- J. ADAMIETZ, (1976), *Zur Komposition der Argonautica des Valerius Flaccus* (München: Beck).
- Z. ALONSO FERNÁNDEZ ([en preparación]), «La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística», (tesis doctoral dirigida por J.M. Baños Baños, Departamento de Filología Latina. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid).
- M. R. BACHVAROVA (2005), «The Eastern Mediterranean Epic Tradition from *Bilgames and Akka* to the *Song of Release* to Homer's *Iliad*», *GRBS*, 45.2, 131–53.
- A. BERNABÉ PAJARES (1987), *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*, Pars I (Leipzig: B.G. Teubner).
- A. BERNABÉ PAJARES ([en prensa]), *Mitos hititas. Entre Oriente y Occidente* (Madrid).
- J. BOMPAIRE (2003), *Ceuvres. Tome III. Opuscles 21–25* (Paris: Les Belles Lettres).
- F. CÀSSOLA (1975), *Inni omerici* ([Milano]: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori).
- K. M. COLEMAN (1988), *Silvae IV* (Oxford: Clarendon Press).
- F. CHARPIN (1978), *Lucilius: Satires*, Tome I (livres I–VIII) (3 vols., Paris: Les Belles Lettres).
- D. C. FEENEY (1991), *The gods in epic: poets and critics of the classical tradition* (reimp. 1993; Oxford: Clarendon Press).
- A. FERENCZI (1996), «Die Götter bei Valerius Flaccus», *WHB*, 38, 37–48.
- O. FUÀ (1988), «La presenza di Omero in Valerio Flaco», *AAT*, 122.2, 23–53.
- M.-H. GARELLI-FRANÇOIS (1995), «Le danseur dans la cité. Quelques remarques sur la danse à Rome», *REL*, 73, 29–43.
- R. W. GARSON (1969), «Homeric Echoes in Valerius Flaccus' *Argonautica*», *CQ*, n.s. 19, 362–66.
- A. GIORDANO RAMPIONI (1982), *Sulpiciae conquestio (Ep. Bob. 37)* (Bologna: Pàtron).
- J. GRIFFIN (1977), «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer», *JHS*, 97, 39–53.
- J.B. HALL (1995), *P. Ovidi Nasonis Tristia* (Stuttgartiae et Lipsiae: B.G. Teubner).
- J. B. HALL – A. L. RITCHIE – M. J. EDWARDS (2007), *P. Papinius Statius, Thebaid and Achilleid*, Volume I (3 vols.; Cambridge: Cambridge Scholars).
- P. R. HARDIE (1993), *The epic successors of Virgil: a study in the dynamics of a tradition* (Cambridge: University Press).
- D. HERSHKOWITZ (1998), *Valerius Flaccus' Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic* (Oxford: Clarendon Press).

36. Cf. D. C. INNES 1979.

- D.C. INNES (1979), «Gigantomachy and Natural Philosophy», *The Classical Quarterly*, n.s. 29, 165–71.
- A. J. KLEYWEGT (2005), *Valerius Flaccus, Argonautica, Book I: a commentary* (Leiden: Brill).
- W. KRENKEL (1970), *Lucilius Satiren* (2 vols.; Leiden: E. J. Brill).
- P. LANGEN (1896–1897), *C. Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libri octo* (reimp. 1964, n F, Bd 1; Hildesheim: Georg Olms).
- G. LIBERMAN (2002), *Valerius Flaccus - Argonautiques, Chants V–VIII*, Tome II (Paris: Les Belles Lettres).
- G. LUCK (1998²), *Albii Tibulli aliorumque Carmina* (Stuttgartiae et Lipsiae: B.G. Teubner).
- R. MERKELBACH – F. SOLMSEN – M. L. WEST (1990³), *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum* (Oxford: Clarendon Press).
- G.W. MOST (2007), *Hesiod: The Shield, Catalogue of Women, other Fragments* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press).
- E. NEU (1996), *Das hurritische Epos der Freilassung. 1. Untersuchungen zu einem hurritisch-hethitischen Textensemble aus Hattuša* (Wiesbaden: Harrassowitz).
- R. NORDERA (1969), «I virgilianismi in Valerio Flacco. Contributo a uno studio della lingua epica nell'età imperiale», en R. Nordera, et al. (eds.), *Contributi a tre poeti latini (Valerio Flacco, Rutilio Namaziano, Pascoli)*, (Bologna: Riccardo Pàtron), 1–92.
- A. RÍO TORRES-MURCIANO (2005), «La gigantomaquia en Valerio Flaco», en A. Alvar Ezquerro (ed.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, 2 (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos), 927–34.
- A. RÍO TORRES-MURCIANO (2010), «El designio de Júpiter en Valerio Flaco. Providencia, historia y tradición literaria». *CFC-Elat*, 30.1, 131-163.
- F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1980), *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700–300 a.C.)* (Madrid: Gredos).
- S. ROMANO MARTÍN (2010), «El tópico grecolatino del concilio de los dioses en *La Hora de todos* de Quevedo», en J. M. Maestre Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico: Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, IV.4, (Alcañiz · Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos), 1847–1961.
- S. ROMANO MARTÍN (2009), *El tópico grecolatino del concilio de los dioses* (Hildesheim: Olms).
- C.F. RUSSO (1965²), *Hesiodi Scutum* (Firenze: La Nuova Italia).
- W. SCHUBERT (1984), *Jupiter in den Epen der Flavierzeit* (Frankfurt am Main; New York: P. Lang).
- D.R. SHACKLETON BAILEY (1990), *M. Valerii Martialis epigrammata* (Stuttgart: B.G. Teubner).
- O. SKUTSCH (1985), *The Annals of Q. Ennius* (Oxford: Clarendon Press).
- F. SPALTENSTEIN (2002), *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 1 et 2)* (Bruxelles: Latomus).
- F. SPALTENSTEIN (2004), *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (livres 3, 4 et 5)* (Bruxelles: Latomus).
- M. WACHT (1991), *Jupiters Weltenplan im Epos des Valerius Flaccus* (Stuttgart: Franz Steiner).
- M. L. WEST (1966), *Hesiod: Theogony* (Oxford: Clarendon Press).
- M. L. WEST (1998), *Homeri Ilias*, volumen prius rhapsodias I–XII continens (Stuttgartiae et Lipsiae: B.G. Teubner).
- H.J.W. WIJSMAN (1996), *Valerius Flaccus, Argonautica, Book V: a commentary* (Leiden: Brill).

- M. ZIMMERMAN ET AL. (2004), *Apuleius Madaurensis Metamorphoses Books IV 28–35, V and VI 1–24 The Tale of Cupid and Psyche* (Groningen: Egbert Forsten).
- A. ZISSOS (2002), «Reading Models and the Homeric Program in Valerius Flaccus's *Argonautica*», *Helios*, 29.1, 69–96.
- A. ZISSOS (2008), *Argonautica. Book 1* (New York: Oxford University Press).

HOMBRES VOLADORES EN LA POESÍA LATINA Y SUS ECOS

ALFONSO ALCALDE-DIOSDADO GÓMEZ

Universidad de Jaén

Resumen: Se analiza intertextualmente los mitos voladores de Perseo, Belerofonte e Ícaro, que son relanzados por la poesía latina. Ovidio aporta detalles innovadores que son exitosos. Los poetas tienen conciencia del tema y relacionan a unos personajes con otros. Así, descubrimos su sistema temático. En la posteridad consiguen el éxito Perseo e Ícaro, recreados con incorporaciones temáticas y afectados por el sincretismo de otros héroes.

Palabras clave: Vuelos humanos, Perseo, Ícaro, Belerofonte

Summary: It is analyzed intertextually the flying myths of Perseus, Belerophon and Icarus, that are relaunched by the Latin poetry. Ovid contributes innovating details that are successful. The poets become aware of the subject and relate characters to others. Thus, this research discovers its thematic system. In posterity Perseus and Icarus are a success, recreated with thematic incorporations and affected by the sincretism of other heroes.

Key words: Human flights, Perseus, Icarus, Belerophon

INTRODUCCIÓN

Con este tema continuamos nuestra línea de investigación sobre literatura fantástica antigua y su relación con la modernidad. *Hombres voladores* es un tema propio de la literatura universal, especialmente de la popular.

El deseo de volar es ancestral. El tema aparece en oriente y occidente. Se habla de los hombres voladores en Méjico. Se cuenta que Salomón regaló a la reina de Saba una nave para que pudiera volar. El emperador chino Shun voló en una especie de paracaídas. El rey británico Bladud se atrevió a volar con algún artefacto desconocido¹. Y las mitologías están llenas de dioses voladores, que aquí no vamos a estudiar.

Nuestro tema tiene, pues, un interés general, que supera la erudición latina y que puede interesar a bastantes personas. De hecho, nos parece que es un tema antropológico especial. Podemos hablar así del *homo volans* como una dimensión del ser humano. Y es que además del esfuerzo de imaginación y tecnológico que contiene este afán por el vuelo, la elevación humana puede tener también una poder metafísico contra la podredumbre de la muerte y el destino². El hombre puede elevar su conciencia, superarse y conocer por encima de lo «normal». El ser humano puede tener un ansia espiritual de unión mística que le lleva a la subida a los cielos.

Esencialmente es un símbolo ascensional que, como indica Durand³, valora positivamente la representación de la verticalidad. La ascensión es un viaje imaginario. Revela un deseo de evasión a un lugar superior. Pero también veremos símbolos *catamorfos*, de imágenes dinámicas de la caída.

La metodología que seguimos es la comparativa y más concretamente la tematología comparada. Analizamos un tópico en una época concreta y en un tipo de literatura y lo relacionamos intertextualmente con otros textos de otras literaturas y otras épocas. Realizamos así un corte sincrónico y un estudio diacrónico que nos ofrece la ventaja de la historicidad. Nos centramos en el estudio de mitos recreados por la poesía latina.

CORPUS EN LA POESÍA LATINA

La poesía latina sólo utiliza mitos griegos de cinco personajes bien conocidos: Perseo, Ícaro y Dédalo, Belerofonte, Ganímedes, Europa. El corpus de textos⁴, sus contenidos e innovaciones principales son los siguientes:

1. Ref. M.H. Nicolson, *Voyages to the Moon*. New York: MacMillan, 1948, p. 10.
2. Ref. M. GRIAULE, *Masques dogons*. Paris: Institut D'Ethnologie, 1963 (2ª ed.) p. 818
3. Ref. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1984, p. 141.
4. Modestamente hemos de comentar que no hemos encontrado ningún estudio ni diccionario o manual en el que estén todos los textos que hemos recopilado aquí.

*PERSEO**Ovidio:*

- Metamorphosis. IV 610-635. Vuelo a las Hespérides. Atlas
- Ibídem 665-735. Vuelo a Etiopía. Rescate de Andrómeda
- Ibídem 772-804. Vuelo del Atlas al oeste de Libia. Graias y Medusa
- Amores III, 12, 24. Referencia al vuelo con caballo: Pegaso

Lucano:

- Pharsalia IX 654-699. Vuelo al reino de Gorgona y hacia Egipto

*ÍCARO Y DÉDALO**Ovidio:*

- Metamorphosis VIII 184-260. Huida alada de Creta y muerte
- Ars amatoria II 21-96. Ídem. Está en un contexto amoroso
- Tristia I, 50-52. Referencia de la muerte de Ícaro en el mar

Horacio:

- Carmina II, 20,1 ss. La fama y la gloria literarias superan las barreras
- Carmina I, 3, fin. La audacia humana es un sacrilegio (*hybris*)

Virgilio:

- Aeneida VI, 31-33. Alusión como obra de arte

*BELEROFONTE**Horacio:*

- Carmina IV, 11, 25-28. Vuelo y caída mortal de Pegaso; junto con Faetón

Propertio:

- Elegiae II, 30, 3. Referencia al vuelo en Pegaso, junto con Perseo

Ausonio:

- Epistulae 24, 70-72. Breve referencia al vuelo en Pegaso

*GANÍMEDES**Ovidio:*

- Metamorphosis X, 157-161. Rapto por águila hasta Olimpo
- Amores I, 10, 7. Referencia del rapto (y a Europa), sin contar relato

Estacio:

- Thebaida I, 549. Referencia del rapto.

*EUROPA**Ovidio:*

- Metamorphosis II 836-875. Rapto por toro de Sidón hasta Creta
- Fasti V 603-618. Rapto por toro/Júpiter en Sidón

EL TÓPICO EN LA LITERATURA CLÁSICA GRECORROMANA

Antes de analizar algunos pasajes llamativos en los poemas latinos, creemos conveniente ofrecer una perspectiva global en la literatura griega y latina.

La literatura griega antigua ofrece un número mucho mayor de personajes (21) y textos sobre hombres voladores. Podemos clasificarlos en tres categorías:

- Personajes legendarios: Pitágoras, Empédocles, Abaris, Epiménides, Hermónimo
- Personajes de ficción: Pistétero, Dinias, Luciano, Icaromenipo, almas (en Plutarco)
- Personajes mitológicos: Perseo, Belerofonte, Dédalo - Ícaro, Heracles, Ganímedes, Títono, Endimión, Europa, Er (en Platón), Rómulo (en el *Banquete* de Juliano)

En un estudio anterior⁵ establecimos varias corrientes literarias:

- Mitológica: es la única que existe en la poesía latina
- Legendario-mística: personajes legendarios griegos, Dinias de la novela de Antonio Diógenes *Los prodigios más allá de Tule*
- Mítico-filosófica: mito de Er en la República de Platón, el *Somnium* en *De re publica* de Cicerón y el *Sobre la cara que aparece en el orbe lunar*, en los *Moralia* de Plutarco.
- Satírico-utópica: en las *Aves* de Aristófanes, la *Apocolocyntosis* de Séneca, *Historiae Verae* e *Icaromenipo* de Luciano de Samósata, en el *Banquete* de Juliano el apóstata (con el personaje de Rómulo).

Los textos mitológicos suponen una corriente larga y fructífera que empieza en la literatura popular del II milenio a. C. y que se continúa durante toda la literatura culta grecolatina, desde Homero. Los poetas épicos, como Homero o Hesíodo, los líricos arcaicos como Píndaro, los trágicos atenienses, los mitógrafos griegos, como Apolodoro, y latinos, como Higino, los poetas clásicos romanos, como Ovidio, y otros tratan estos mitos durante toda la Antigüedad. Esto es síntoma de su importancia y repercusión.

La literatura clásica creó con nuestro tópico un *polisistema* complejo, con muchas relaciones intertextuales e interhistóricas. El mito original ha evolucionado por mimesis en la corriente mística y en la mítico-filosófica y por parodia en la satírico-utópica. La *paideia* clásica es la clave cultural que ha permitido la

5. Nos referimos a nuestro artículo A. ALCALDE, «El tópico literario Homo extra terram en la literatura clásica grecolatina», en *Revista Letras*, n° 54, jul.-dic. de 2000. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba (Brazil), pp. 163-186

riqueza de este *polisistema*. Los autores son conscientes del tópico literario y de las variantes posibles que ellos han ido eligiendo conforme a su ideología y propuesta literaria.

La importancia del tópico está confirmada por la cantidad de obras, por la riqueza del mismo y por la permanencia productiva a lo largo de toda la literatura clásica, mientras tuvo fuerza creativa. Las distintas corrientes, además, se desarrollan paralelamente hasta el periodo final y se van enriqueciendo mutuamente. Estas corrientes continuarán y evolucionarán hasta nuestros días.

Sin embargo, podemos observar que la poesía latina se ocupa de los héroes voladores de manera bastante menor en cuanto a la variedad, aunque incide en personajes de éxito en la antigüedad y en la posteridad. La poesía latina relanza para su mundo y para la tradición tres héroes atractivos sobre los que nos centraremos. Ciertamente la prosa griega fue más prolífica y libre para desarrollar otras corrientes que no fueran la mitológica. Se podría añadir como argumento para las limitaciones latinas que el pueblo romano era especialmente pragmático y que el vuelo humano podía considerarse inútilmente imposible y hasta un pecado de *hybris* contra los dioses y las leyes de la naturaleza.

ANÁLISIS DE TEXTOS POÉTICOS LATINOS DESTACADOS

Si exceptuamos los pequeños textos sobre Ganímedes y Europa, que literariamente nos parecen menores, podemos hacer un análisis sobre textos poéticos significativos de los vuelos de Perseo, Ícaro y Belerofonte.

Podemos ver, en primer lugar, varios fragmentos sobre Perseo en la *Metamorfosis* de Ovidio, a los que hemos puesto título.

1. Met. IV, 617-18: Perseo a por el monstruo Medusa. Destacamos la expresión *stridentibus alis*, que indica la velocidad y la decisión de Perseo a la hora de atacar a la Gorgona.
2. Met. IV, 624-25. Perseo da una vuelta a la tierra. Dicen estos dos versos:

*fertur et ex alto seductas aethere longe
despectat terras totumque supervolat orbem.*

Perseo da una vuelta a toda la Tierra, como lo hará muy posteriormente el héroe moderno Superman. Creemos que este detalle es propiamente ovidiano y destaca esa idea característica del genio de Sulmona: la movilidad, el cambio escénico. Este Perseo no sólo vuela deprisa sino que es capaz de dar la vuelta al mundo en pocas horas. Es una idea genial que se adelanta veinte siglos a la realidad. A pesar de las licencias de la imaginación poética y mitológica, consideramos que los lectores de entonces debieron asombrarse de este detalle.

3. IV., 628-29. Perseo llega a un extremo de la tierra: con Atlas. Escribe

Ovidio:

*...regnis Atlantis, in orbe
exiguamque petit requiem, ...*

Este viaje de Perseo hasta los confines donde habitaba Atlas es una incorporación ovidiana al mito. La creatividad del poeta le lleva a contradecir el relato de Hércules y Atlas, que, según esta versión, sería ya imposible. El de Sulmona insiste así en el alcance «exorbitado» del artilugio divino que lleva el héroe en sus pies. Además, este vuelo rapidísimo genera un gran cansancio en el hombre. Queda claro así que el ser humano es inferior a los dioses y que Perseo es un privilegiado.

4. IV, 665-68. Perseo se pertrecha de héroe volador

*Lucifer ortus erat: pennis ligat ille resumptis
parte ab utraque pedes teloque accingitur unco
et liquidum motis talaribus aera findit.*

Perseo «parte» el aire por la velocidad de que le confieren sus alas. Ovidio insiste en la velocidad del vuelo. El héroe está seguro de sí mismo y maneja con soltura su regalo divino.

5. IV , 675-76. Perseo descubre a la bella y blanca Andrómeda

*marmoreum ratus esset opus; trahit inscius ignes
et stupet et visae correptus imagine formae*

Perseo descubre estupefacto una princesa etíope (africana) que, sin embargo, parece una escultura marmórea, como de una diosa y, lo que es más extraño, blanca. Nos parece un guiño del poeta al mito de Pígalión. En él el escultor se enamora de la blanca estatua de Venus. Aquí la sugerencia es inversa. La bellísima Andrómeda parece una estatua divina. En ambos casos surge el amor.

6. IV, 681-83. Perseo rescata a una Andrómeda recatada

*...,primo silet illa nec audet
adpellare virum virgo, manibusque modestos
celasset vultus, si non religata fuisset;*

Andrómeda es una virgen entregada a sacrificio a un monstruo. La belleza femenina se enfrenta a la destrucción de la fealdad. Se repite la idea esencial del mito de Medusa. Pero aquí es esta mujer monstruosa la que sirve para salvaguar-

dar la belleza, la civilización y el bien frente al mundo primigenio, feo y salvaje. Entendemos que el vuelo humano es clave para este avance civilizatorio, para el triunfo del nuevo hombre, que es el de la nueva era augustea. Y la mujer que va a ser rescatada se comporta como una coqueta mujer de la corte imperial, según lo que Ovidio propugnaba en sus manuales amorios. De alguna manera, Ovidio nos presenta una escena de amor cortés. Esta permitirá un gran éxito de esta escena mítica en la posteridad, según veremos.

Finalmente hay que destacar el sugerente verso de Amores III, 12, 24: *victor Abantiades alite fertur equo*. Perseo va en un caballo. No dice nada más. Pero ¿qué caballo mítico podría ser sino Pegaso? De nuevo, Ovidio innova y trastoca el mito griego. Este detalle no pasará desapercibido en la evolución de este mito.

Para estudiar el mito de Ícaro vamos a analizar algunos fragmentos significativos de la *Metamorfosis* y del *Ars amandi*. Seguimos el mismo método que con Perseo.

1. Met. VIII, 220-21. Vuelan, como si fueran dioses

*quique aethera carpere possent,
credidit esse deos.*

Ovidio demuestra que le interesa el tema de los hombres voladores e incide en una clave antropológica y moral: los dioses son los que vuelan per se. El vuelo humano es un atrevimiento y una rebelión contra natura. Los hombres que vuelan son como dioses. Estamos ante el reto humano de la superación personal y como especie, aunque ponga en conflicto las normas de un mundo antiguo que para Ovidio debe superarse.

2. VIII, 224-26. Ícaro desobedece y sube

*cum puer **audaci** coepit gaudere volatu
deseruitque duces caelique cupidine tractus
altius egit iter.*

Es un joven el que se atreve a romper las normas hasta la insensatez. Es la juventud innovadora la que es capaz del cambio que propugna nuestro revolucionario poeta. *Audaci* condensa esta idea. Y *altius* nos presenta una nueva parodia ovidiana: la de los juegos olímpicos. Ícaro es como un joven atleta entusiasmado por el éxito. En el *Ars amandi* añade *fortius*.

3. VIII, 234. Dédalo descubre la muerte de Ícaro

pennas aspexit in undis

En esta versión latina, Dédalo no pierde de vista a su hijo y no lo descubre hasta que ve los restos de las alas en el mar.

4. VIII, 255. Vuelo con alas veloz

velocis in alas

Ovidio insiste en la idea de la velocidad que proporciona el vuelo. Imagina esa sensación de velocidad que es tan moderna.

5. Ars II, 28-31. Dédalo pide permiso a Júpiter para volar

*da ueniam coepto, Iuppiter alte, meo:
non ego sidereas adfecto tangere sedes:
qua fugiam dominum, nulla, nisi ista, uia est.*

Consciente del pecado de *hybris*, Ovidio intenta suavizar la audacia de Dédalo con una oración de ayuda a Júpiter y de exculpación. La única solución a su injusta situación es salir volando. Es un caso extremo que fuerza a la superación humana. De nuevo estamos ante ese mensaje ideológico antropocéntrico. Si cambiamos de nivel interpretativo, podemos inferir que Ovidio se disculpa ante el poderoso Augusto, hecho que, como sabemos, marcará sus años de destierro.

6. Ars II, Ícaro el atrevido «olímpico»

Icarus audaci fortius arte uolat

Esta es la segunda parte de la parodia olímpica del joven Ícaro. Ovidio lo convierte así en el protagonista absoluto de la historia y le dará un gran éxito.

El contexto amoroso en el que aparece este mito, conferirá a Ícaro una interpretación amorosa que no tiene en la poesía latina. Además, los versos de Horacio y Virgilio sobre Ícaro aportan una dimensión literaria y artística que también tendrá éxito.

Para acabar esta parte, vamos a comentar un fragmento de Horacio sobre Belerofonte.

Horacio, *Carm.* II, 25-28. Belerofonte caballero de Pegaso, similar a Faetón

*Terret ambustus Phaethon auaras
spes et exemplum graue praebet ales
Pegasus terrenum equitem grauatus
Bellerophonem,*

Horacio nos presenta en esta oda el castigo de Belerofonte que a lomos de Pegaso se atreve a subir hasta lo alto del Olimpo. Nótese que el poeta no menciona el famoso pasaje de la Quimera, ni aquí ni en otros poemas. La insensatez humana es castigada igual que ocurrió con Faetón. Esta referencia al hijo de Apolo (que es divino y no humano) marca la conciencia que el venusiano tiene

del tema que tratamos. La moral augustea de Horacio no puede dejar de mostrar el castigo a los que se atreven a elevarse y nivelarse a Júpiter y, en el plano terrenal, al nuevo dios en la Tierra que es el emperador Augusto.

Propercio menciona a Belerofonte junto a Perseo. Este es un motivo más para la confusión futura, además de otra muestra de la conciencia de tema que tienen los poetas.

Para terminar de sistematizar el estudio sobre el tema en los poemas latinos, hemos preferido hacer un análisis conceptual comparativo que expresamos en forma de tabla.

Los cinco primeros criterios muestran aspectos que podemos llamar «físicos» del tema.

Criterio	Tipo	Subtipo	Mito
1. Medio volador	Mágico-divino	animal	Belerofonte, Ganímedes, Europa
		instrumento	Perseo
	Humano	instrumento	Ícaro
2. Tiempo	Ocasional		Ícaro, Ganímedes, Europa
	Frecuente		Perseo, Belerofonte
3. Punto de partida	Lugar conocido	monte	Belerofonte, Ganímedes
		playa	Europa
		isla	Ícaro
	Lugar mítico		Perseo
4. Lejanía del lugar de nacimiento	Lejanía		Perseo, Ícaro, Ganímedes
	Cercanía		Belerofonte*, Europa
5. Nacimiento	Humano		Ícaro, Ganímedes, Europa
	Divino	virginal	Perseo
		normal	Belerofonte

Apenas coinciden Perseo, Ícaro y Belerofonte, lo cual indica que, en un principio, son mitos de origen distinto y están diferenciados. En los tipos y subtipos, el segundo criterio es, en principio, el extraño y original. Se deduce de esto que son especiales los medios «técnicos», el vuelo frecuente, la cercanía del lugar de nacimiento y el nacimiento divino. Sobre el lugar de partida es típico en los vuelos humanos en general que el hombre parta de un lugar conocido, pero lejano a lugar «civilizado». Si concretamos en los personajes, Perseo es el héroe más especial, el prototipo del héroe volador.

Y proponemos seis aspectos «psíquicos» y sociales del tema:

Criterio	Tipo	Mito
6. Voluntariedad	Propia Rapto	Perseo, Belerofonte , Ícaro Ganímedes, Europa
7. Finalidad	Heroica Erótica Audaz	Perseo, Belerofonte Ganímedes, Europa Ícaro
8. Ayuda	Divina Propia	Perseo, Belerofonte , Ganímedes, Europa Ícaro
9. Final	Feliz, éxito Trágico	Perseo, Ganímedes, Europa Ícaro, Belerofonte
10. Compañía	Individual Pareja	Perseo, Belerofonte , Ganímedes, Europa Ícaro
11. Moral	Pius Impius	Perseo , Ganímedes, Europa Ícaro, Belerofonte

Perseo y Belerofonte coinciden en todos los tipos menos en el tipo de Final y el Moral. Esto añade argumentos a la interpretación de los dos personajes como cercanos y parecidos. Salvo en la voluntariedad, que indica un protagonismo en el vuelo de los héroes, Ícaro y Dédalo son los que presentan rasgos especiales. Ícaro es el audaz, se ayuda a sí mismo, tiene un final trágico, vuela en pareja y es un *impius*.

Así pues, el tema de los hombres voladores tiene una importancia relativa en la poesía latina. De las diez posibilidades de vuelo que hemos encontrado en la literatura antigua universal, los vates romanos sólo aprovechan dos: por ave, imitación de ave o animal fantástico y por rapto de seres extraterrestres o sobrenaturales⁶.

A pesar de todo, los poetas latinos consiguieron desarrollar unos tipos heroicos llamativos, de aquellos que forman parte del acervo cultural de un pueblo. La épica, la elegía y la lírica recrean los mitos griegos y hacen una selección. Ovidio aporta detalles innovadores que son exitosos. Y, desde luego, los poetas tienen conciencia del tema y relacionan a unos personajes con otros.

6. Vid. A. ALCALDE, El tópic del hombre en la luna en las literaturas cultas y populares. Granada: Universidad de Granada, 2009 (versión electrónica), pp. 377 y ss. Vid. www.hombreenlaluna.com para ver el texto y otros materiales de mi investigación doctoral.

Perseo es un héroe volador virginal, voluntario, heroico, divino, feliz, individual, salvador. Es un héroe solar, un Sonnenmensch. Por eso, es el héroe con más fuerza. El audax Icarus es un héroe volador audaz, humano, castigado, con pareja, impío. Es la alternativa joven al aliger Perseus. De alguna manera es un antihéroe solar que muere por el sol. Y Belerofonte es un héroe volador divino, castigado, individual, impío. De alguna manera es una mezcla de los dos personajes anteriores.

ECOS DE LOS HÉROES PERSEO E ÍCARO

Aunque esta parte puede ser muy interesante, el tamaño de este capítulo sólo nos permite ofrecer unos breves apuntes.

Ovidio es quien permite que Perseo e Ícaro sean dos héroes de éxito. Además, los mitos grecorromanos son recopilados y, a veces, reinterpretados en manuales mitográficos, entre los que destacamos dos: *Mythologiae* de Natalis Comes y *Genealogiae* de Bocaccio. Ovidio es traducido en Europa pronto en el siglo XV. Además, existen escritos neoplatónicos que incorporan estos mitos voladores y que tienen bastante éxito. Nos referimos especialmente al *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna (1499) y a los *Dialoghi d'amore*, de León Hebreo (1535).

Perseo se convierte en un héroe cristiano y en el rescatador y amante de una heroína por excelencia. Existen textos que conservan los rasgos principales de este mito volador. Así, por ejemplo, las alas talares están en un romance de Juan de la Cueva de 1588⁷ y en un poema de Helguero⁸ de 1748. Los tres episodios principales que relata Ovidio se mantienen en las comedias mitológicas de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. El que aparezca el pasaje de Atlas supone la influencia directa ovidiana porque la *Metamorfosis* introduce este elemento, como hemos comentado arriba.

Al éxito del caballero Perseo contribuyen tres interferencias de otros tantos textos y la incorporación de novedades. El héroe clásico Belerofonte tiene mucha menos importancia a costa de su sincretismo con el hijo de Dánae. El caballo que sugería Ovidio acaba siendo para el Abantiada. El Perseo renacentista vuela preferentemente en Pegaso. Es el animal que necesitaba para ser un caballero. Así, por ejemplo, aparece en las comedias de Chapman (1614), Lope de Vega (1621), Corneille (1650) y Theobald (1730)⁹. El rescate de Andrómeda

7. JUAN DE LA CUEVA, *Romance de Andrómeda, y cómo Perseo la libró de la muerte, y lo que sucedió más*. En Coro Febeo de romances historiales, compuesto por Juan de la Cueva. Sevilla. 1588, f. 195 v. Ref. J.M. de COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952, p. 146.

8. FRAY MIGUEL ANTONIO DE HELGUERO Y ALVARADO, *Andrómida y Perseo*. Santander, 1748. Ref. J.M. COSSÍO supra cit., pp. 578-581. Es un poema en 101 octavas reales.

9. Las obras de teatro se titulan respectivamente: *Andromeda liberata*, *El Perseo*, *Andromede*, *Perseus and Andromeda*.

inspiró al exitoso Ariosto en su *Orlando furioso*, donde Ruggiero salva a la blanca y desnuda Angélica de las fauces de un dragón. De esta manera, el monstruo marino del mito clásico se convierte en un *draco*, a lo que colabora la famosa leyenda medieval de San Jorge y el dragón. Por otra parte, Calderón incorpora en su auto sacramental alegórico *Andrómeda y Perseo* una varita mágica para que el héroe viaje. En *El Perseo* de Lope de Vega el héroe viaja al principio en una nave, como sugerían algunas versiones evemeristas, como la de Fulgencio. El lugar del rescate cambia en los grandes dramaturgos. Lope lo sitúa en Tiro y Calderón y Corneille en Sicilia. Así, quizá, tuviera más sentido una princesa de tez blanca.

A su vez, el vuelo de Ícaro es muy utilizado en el Renacimiento y Barroco en la poesía de origen petrarquista. Lo hemos encontrado en muchos escritores, especialmente en poetas. Ofrecemos nuestra lista por países y orden alfabético:

ITALIA¹⁰: Apostoli, Calcagnini, Annibal Caro, Tommaso Castellani, Giovanni Mozzarello Sannazaro, Simeoni Luigi Tansillo, Bernardo Tasso, Torquato Tasso

ESPAÑA: Leonardo de Argensola, Barrionuevo y Peralta, Calderón, Celestina, Cervantes. (La Galatea, La Entretenida) Cetina, Gabriel del Corral, Delitala, Faria y Sousa, Garcilaso, Góngora, Herrera, Diego Hurtado de Mendoza, Juana Inés de la Cruz, Lope (Sonetos y dos comedias), Polo de Medina, Manuel de Portugal, Bernardino de Rebolledo, Soto de Rojas,

PORTUGAL: da Veiga Tagarro

FRANCIA: Desportes

Como se puede comprobar, además de la cantidad, abundan los escritores importantes que utilizan el tema en Italia y España.

Es el italiano Luigi Tansillo el que lo pone de moda con dos sonetos que causan impacto y que trastocan el tratamiento del mito clásico. Y es Garcilaso quien lo afama en España. La lírica horaciana y el contexto amoroso del *Ars Amandi* ovidiano provocan la erotización del tema. Ícaro se convierte en un héroe amante que fracasa en su intento de acercamiento a la inalcanzable amada. El héroe renacentista tiene bastante de guerrero, a semejanza de lo que le ocurre a Perseo. Según Mathieu¹¹, el nuevo héroe barroco llama la atención por las paradojas que encierra: el alto deseo frente al cálido deseo, la bella audacia frente a la loca audacia. Y la bella y perfecta mujer, como un sol, puede llegar a

10. Los hemos encontrado principalmente en los siguientes tres artículos:

– G. MATHIEU-CATELLANI, *Mythes de l'eros baroque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981, pp. 156-184.

– J.H. TURNER, *The Myth of Icarus in the Spain Renaissance Poetry*. London: Tamesis Books Limited 1976, pp. 130 y ss.

– J. G. FUCILLA, «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, 8 (1960), 1-24

11. Vid. MATHIEU, art. cit, supra, pp. 174 y ss.

transformarse en una mujer altanera, que sustituye al amante embelesado. Es el caso de un soneto de Góngora de 1584 y otro de Miguel de Barrios. En el Barroco la consideración moral del mito es mayor y sirve de ejemplo su castigo. Ícaro sufre las interferencias de los mitos de Faetón y del ave Fénix.

A modo de breve conclusión comentamos lo siguiente. De los cinco mitos voladores acaban con éxito sólo dos: Perseo e Ícaro. Son mitos heroicos recreados con incorporaciones temáticas y con sincretismo de los otros personajes mencionados. El neoplatonismo les ha conferido un erotismo creciente, sobre todo a Ícaro. La cultura cristiana europea los ha incorporado y desacralizado.

«COMO UNA FIERA».
USOS DIFERENTES DE UNA IMAGEN LITERARIA

CARMEN GUZMÁN ARIAS
Universidad de Murcia

Resumen: Desde la poesía homérica los símiles héroes - animales salvajes han sido incluidos por los diferentes autores para definir una imagen concreta; las referencias a leones y tigres en determinados contextos incorporan los atributos de éstos a los humanos. Ofrecemos una selección de textos que muestran la transferencia de la crueldad animal al hombre, sobre todo combatiente, o identifican actitudes no civilizadas, (por ejemplo, Verg. *Aen.* 9.730; Hor. *Carm.* 1.16.13-16; Cat. 64.154; Verg. *Aen.* 4.365-367; Ov. *Her.* 7.37)

Palabras clave: Poesía latina; símiles de animales: león / leona.

Abstract: Since Homeric poetry, similes equating heroes with wild animals have been deployed by Greek and Latin authors in order to define a particular image; lions and tigers are mentioned in some contexts so that their animal features can be conveyed onto human beings. This paper discusses a wide sample of texts showing how animal cruelty is transferred to a human being, mostly to warriors, and how they represent uncivilized manners (Verg. *Aen.* 9.730; Hor. *Carm.* 1.16.13-16; Cat. 64.154; Verg. *Aen.* 4.365-367; Ov. *Her.* 7.37, etc.).

Keywords: Latin Poetry; animal simil: lion/leaena

Bajo la designación indeterminada de *ferae*, y probablemente, relacionada con su raíz fer- (que está presente en latín en el verbo que expresa la acción realizada por ellas: *ferire*) se agrupan una serie de animales cuya cualidad más sobresaliente es la ferocidad. En el ámbito indoeuropeo, la presencia de términos relacionados con la raíz de la palabra ‘ferus, -a,- um’, ‘fera ae’, etc. se detecta, además de en latín, en griego y en las lenguas bálticas y eslavas. Desde un punto de vista formal, la raíz que se propone habitualmente (*ghwer-) no está exenta de problemas¹ cuando se comparan las formas del latín y del griego con las del báltico y eslavo: griego, θήρ; lesbio, φήρ / latín, ferus / antiguo eslavo, žvèris; antiguo checo, zvěř; ruso, zvěrina; lituano, žveris letón, zvèrs...; sin embargo, en el plano semántico, todas las lenguas citadas sitúan el nombre, adjetivo o verbo formados a partir de ella en un terreno similar: ‘animal salvaje’.

Entre las múltiples especies que existen en la naturaleza² las fieras, salvajes, son antitéticas de los animales domésticos. Así queda reflejado, por ejemplo, en la expresiva oposición de Horacio *A.P.* 13: *serpentes avibus gementur, tigribus agni*³ con tigres y corderos como representantes de animales salvajes y mansos. El contraste salvaje-doméstico es resaltado también por Virgilio en *Aen.* 9.730 al comparar a Turno con un tigre que avanza *immanem veluti pecora inter inertia tigrim*. Los animales salvajes y los mansos sólo aparecen unidos ante grandes cataclismos: Ovidio (*Met.* 1.304-5) ilustra la magnitud del diluvio que con todo pudo al arrastrar el agua incluso a los más feroces animales, como leones y tigres: *nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones/, unda vehit tigres* o en catálogos casi completos con otra finalidad como Virgilio *G.* 3.242: *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque/ et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres...* y Séneca *Phaedr.* 339-356.

Encontramos en los textos latinos sustantivos designativos genéricos (*fera*); adjetivos calificativos⁴ (*ferus-a-um*), y el mismo *ferus* sustantivado. El sustantivo aparece, en ocasiones, hipercaracterizado o recaracterizado (*saevae ferae*). En el adjetivo merece ser recordado que no hay atestiguados sufijos⁵ de grado, (quizás porque la cualidad de fiero o se tiene o no).

1. J. POKORNY, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Tübingen 20024, p.493.

2. Cic. *De amic.* 81: *in bestiis, volucris, nantibus, agrestibus, cicuribus, feris. De nat. deor: Quam varia genera bestiarum vel cicurum vel ferarum!*

3. ‘No para que se emparejen las serpientes con las aves, con los tigres los corderos’. J.L.MORALEJO, *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Madrid 2008, p. 384 indica que Horacio emplea los ‘adynata literarios para ejemplificar lo absurdo concretando y desarrollando la anterior afirmación de que no deben juntarse animales mansos con bestias feroces’. Cf. también Hor. *Epodos* 16.31: *mirus amor, iuvet ut tigris subsidere cervis*.

4. A veces acompañan a un animal que comúnmente es doméstico: *equi feri* Hor. *Sat.* 1.5.56-57; o, resaltando su crueldad a conceptos Hor. *Carm.* 1.15.4-5: *ut caneret fera/Nerus fata* o indican transformación sobrenatural como la de la Sibila: *fera corda* en Verg. *Aen.* 6.49 y 6.80.

5. A. ERNOUT; A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris 2001 (=1932), 230.

El género fiera particulariza su carácter feroz en algunos grandes cuadrúpedos, principalmente, aunque no sólo⁶, leones y tigres, muy a menudo unidos y reforzada su naturaleza: Virgilio en *G.* 2.151: *at rabidae tigres absunt et saeva leonum semina*, donde se califica a las tigresas de rabiosas o Horacio *A.P.* 393: *tigris rabidosque leones* que emplea el mismo adjetivo para ambos animales. Horacio *Carm.* 3.27.50-2 en un propemptikón a Galatea introduce el mito de la raptada Europa y en su boca, atormentada ante su destino, al llegar a Creta escuchamos que preferiría vagar, desnuda entre leones, y presa de los tigres: *o deorum / si quis haec audis, utinam inter errem/ nuda leones... tigres.*

En Ovidio, *Her.* 10.85-6, Ariadna se aterra ante los posibles moradores de la isla donde ha sido abandonada por Teseo: *quis scit an et fulvos tellus alat ista leones? / forsitan et saevas tigridas insula habet.* También aparecen juntos en *Ov. Met.* 15.86: *Armeniae tigres iracundique leones*⁷ y en muchos otros lugares⁸. Virgilio reemplazó, de forma natural, la leona catuliana (64.154) por la hircana tigresa en boca de Dido (*Aen.* 4.365-367).

Las distintas referencias con las que se recurre a las fieras en bloque o alguna de ellas incorporan la cualidad del animal que se describe a un ser humano sea por símil, de ser vivo a ser vivo, o directamente, en su esencia.

En contextos narrativos épicos el rasgo ‘fera’ es esencialmente sobrehumano, la no rendición y ferocidad animal es asumida por el héroe en cuestión transformándolas en valentía y coraje, en símbolo de heroísmo. La comparación con un animal, concretamente un león,⁹ no sólo aparece en la poesía homérica¹⁰ sino que forma parte de la vida e historia desde las primeras manifestaciones artísti-

6. Otras fieras son los toros y el jabalí con cuya fortaleza se compara a los aqueos y a Idomeneo en la *Iliada* (5.783 y 4.253) o que aparece en contextos de caza pura: Ascanio en *Aen.* 4.158-159: *spumantemque dari pecora inter inertia uotis / optat aprum, aut fulvum descendere monte leonem.* El tradicional sintagma *pecora inter inertia* de nuevo en *Aen.* 9.730.

7. Es común la *variatio* en las adjetivaciones de las fieras; unas van acompañadas de la indicación geográfica (Armenia, Hircania, de Getulia, púnico) o descriptiva (*fulvus*) y a las otras se les recalca el carácter (*saevus, rabidus, asper, indocilis*). Otras junturas en *Sen. Phaed.* 348 y 345: *Poeni ... leones / virgata tigres* y situando a las tigresas en la India. Los poetas desdoblan el convencional león con el exótico tigre.

8. La ferocidad, que se transmite por nacimiento y crianza, no la posee Cauno según *Biblis: neque enim est de tigride natus / nec rigidas silices solidumve in pectore ferrum / aut adamanta gerit, nec lac bibit ille leaenae* (*Ov. Met.* 9.611-613).

9. R. B. STEELE, ‘The similes in Latin Epic Poetry’, *TAPhA* 49 (1918), pp. 83-100 afirmó que el león ha sido usado por los griegos como símbolo de coraje y que en Roma tampoco ha habido un animal que ocupe su lugar en los símiles. En todo caso, los poetas épicos latinos incrementan el número de objetos comparados o alargan el número de detalles más y más (Cf. *Verg. Aen.* 10.454 y *Silio Itálico* 5.309 ss.).

10. Algunas ejemplos de símiles homéricos presentan a los héroes comparados con un león como Diomedes cuando ataca como un león (*Il.* 5.161-163) y Sarpedón (*Il.* 12.292-293); Aquiles sufre por la muerte de Patroclo, como un león, la pérdida de sus cachorros (*Il.* 18.316-318) y es comparado, rabioso, a un león famélico (*Il.* 20.164-175); Menelao se alegra ante Paris como un león al ver un ciervo (*Il.* 3.21-28). Diomedes y Odiseo caminan como dos leones (*Il.* 10. 301). La rabia también llena el corazón de Turno como le ocurre al león herido que sigue peleando (*Aen.* 12.4).

cas. La envergadura, tenacidad y resistencia de los animales llamaron la atención en la vida real (cacerías) y en todas las posibles acciones vitales (iconografía de escenas de animales en conflicto).

La secuencia león (cazador / pastor) – ciervo (cazado / presa) en principio es aplicada a un héroe (Menelao) que ataca y a otro que huye (Paris). Pero tendrá múltiples derivaciones y lecturas. Por una parte, el sujeto, la fiera que ataca es, a su vez, acorralada por el hombre pasando a ser objeto de la acción¹¹, de la cacería y, sirviendo entonces el símil ‘ut fera’ para indicar la continúa agresividad y al ser que no se rinde¹². Por otro lado, el marco cinegético pasa a ser apropiada referencia de combates y juegos amorosos siendo el varón, el cazador, y la mujer o el ser deseado, la presa, la cierva¹³.

El león, según los diversos testimonios, se encontraba en la sociedad micénica simbolizando la imagen divina y real; las puertas de Micenas, datadas en 1250 a.C., con sus leones guardan la ciudad. También las esfinges tienen cuerpo o patas de león: así, la de Gizeh, o la que interpela a Edipo, como se lee en los textos o vemos en las representaciones.

Además no hay personaje real o literario de cierta entidad que no haya demostrado su valía venciendo o pareciéndose y actuando como ellos: Asurbanipal se enfrenta al león (668-630 a.C) como lo reflejan las escenas de caza¹⁴ que adornaban el palacio de Nínive, hoy en el British Museum; Alejandro Magno según Plutarco, *Alex.* 40.4 ‘abatió a un enorme león’; el adivino Aristandro de Telmeso afirmó (*id.* 2.4) que Olímpíade estaba encinta de un varón y que era un niño de naturaleza animosa y parecida a un león. O que aparezca descrito como una fiera: Aníbal (*fera Karthago: Aen.* 10.12). O la impresión de los vencidos cuando ven a Druso como un hambriento león en el epinicio que celebra su triunfo en el año 15 sobre las tribus alpinas (Hor. *Carm.* 4.4.13-16).

El primer trabajo de Hércules fue vencer al león de Nemea y, despojarle de su piel, que, como a otros héroes, le acompaña como prueba de su valentía y masculinidad. Apolodoro 2.4.10 indica que la piel con la que se vistió es la del león de Citerón y se sirvió de sus fauces como casco. Cuando abandona los amenazadores despojos del enorme león (*minax vasti spoliium leonis*, Sen. *Phae.* 318) y en Lidia se retira de los hombros la piel del feroz animal (*deiecta feri terga leonis*) y los viste con fina tela (*id.* 325-330) está travistiéndose. Y Ónfale, al adornarse con la piel del animal recibe su fuerza. Deyanira recordaba a su esposo el poder que sobre él tenía Ónfale en Ovidio, *Her.* 9.114 *tuque feri victor es, illa tui.*

11. Sen. *Phaed.* 51-52: *tu praecipites clamore feras/ subsessor ages.*

12. Hélenor que ataca a los enemigos (*Aen.* 9.551).

13. Dido enamorada (*Aen.* 4.68-73) se siente como cierva herida. La imagen ha tenido gran fortuna no sólo en las literaturas sino también en la pintura (Frida Khalo, 1907-1954, *Autorretrato* con su cara en el cuerpo de una cierva con el cuerpo asateado). Cloe (Hor. *Carm.* 1.23.1) huye del poeta como un cervatillo asustado.

14. En otro friso es una leona, herida por múltiples flechas, la que refleja la importancia de dominar a estos animales.

En ocasiones la sola presencia del animal ensangrentado¹⁵ impide, aún sin querer, los amores de los babilonios Píramo y Tisbe pues el joven teme que la fiera haya despedazado a su amada; la escena con el velo de la muchacha entre las fauces de la leona está representada, entre otros, en los mosaicos romanos de Pafos, Chipre y Carranque, Toledo.

La ferocidad no sólo es propia de los leones sino que también, lógicamente, es paradigmática de los tigres¹⁶ que, incluso muertos, realzan a quien ha sido capaz de cobrar esa difícil pieza. Así Camila, la experta amazona aliada de Turno, luce la piel de un tigre¹⁷, muestra inequívoca de destreza y valor como otros héroes llevan la del león.

En muy contadas ocasiones deponen, vivos, su actitud salvaje. Así los animales muy fieros sólo son sometidos por divinidades o seres 'divinos'. Se someten a Baco (las tigresas forman parte del tiro del carro de Baco, *Aen.* 6.804-5, *Hor. Carm.* 3.3.13-15¹⁸ y *Ov. A.A.* 1.549-550). Ovidio nos presenta al dios entre una variedad de fieras (tigres, linceos y panteras) en *Met.* 3. 666-669.

Orfeo los encanta (*Verg. G.* 4.510: *mulcentem tigres et agentem carmine quercus* y *Hor. A.P.* 393), lo que tendría un matiz civilizador al transformar lo más salvaje y primitivo, y que ha servido desde la Antigüedad como base a la interpretación alegórica, según la cual, si Orfeo encantaba a las fieras, era una expresión figurada de que había instruido a los hombres. La propia lira es capaz (*Hor. Carm.* 3.11.13-14) de detener a las fieras, ríos y paralizar los suplicios eternos: *tu potes tigris comitesque silvas/ ducere et rivos celeris morari.*

O, en fin, ante el Amor - el poderoso dios- tanto los leones africanos como las violentas tigresas podrían ser moldeados por el *malus puer*, según vemos en *Ciris* 135-135: *ille etiam Poenos domitare leones / et ualidas docuit uires mansuescere tigris.* Y en general todos los seres¹⁹ a los que pasa revista el Coro en la *Fedra* de Séneca (339-360) por muy fieros que sean son vencidos por el amor. Así lo afirma Virgilio en *Ecl.* 10.69: *Omnia vincit Amor.*

Por otra parte, la ferocidad de estos animales puede ser extrema²⁰ en el caso del robo de su prole. Horacio *Carm.* 3.20 1-4: *Non vides quanto moveas periclo,*

15. *Ov. Met.* 4.96-98: *venit ecce recenti/ caede leaena boum spumantis oblita rictus depositura sitim vicini fontis in unda.* Cf. id. 102 *lea saeva.*

16. Cf. C. GUZMÁN ARIAS; M.E. PÉREZ MOLINA, 'Tigres: rapidez, fiereza e instinto maternal', *Myrtia* 23 (2008), pp. 245-257.

17. *Verg. Aen.* 11.577.

18. *hac te merentem, Bacche pater, tuae / vexere tigres indocili iugum / collo trahentes...*

19. Cf. *Verg. Georg.* 3.242 ss (toros, ciervos, tigres, jabalíes, leones).

20. Igualmente desmedida es la tristeza del león ante la pérdida de sus cachorros y deviene en más agresividad como le ocurre a Aquiles ante la muerte de Patroclo (*Il.* 18.316-320). Proverbial es la fiereza de la leona recién parida con ejemplos en la poesía griega, E. *Med.* 187-188; *Call. Cer.* 50-52; *Theoc.* 26.21 y a cuya imagen recurre Plutarco, *Erótico* 771 B. Cf. M. VALVERDE, 'Los símiles en el *Erótico* de Plutarco', J.G. MONTES, et al. *Plutarco, Dioniso y el vino.* Madrid 1999, pp. 501-516. Los prosistas latinos transmiten la furia de los animales ante el robo de sus crías y la incansable persecución del cazador: *Mela* 3.43, *Plinio, N.H.* 8.66 y *Solino* 17.4.

/ *Pyrrhe, Gaetulae catulos leaenae?/ dura post paulo fugies inaudax/ proelia raptor*²¹ o Mart. 3.44. 6 '*non tigris catulis citata raptis...timetur*'.

Según el receptor y el género literario de que se trate, los poetas ofrecen datos que transfieren la atribución animal, sin matizar, a la persona interpelada. Así en las imprecaciones de las heroínas, tras el injusto abandono, observamos que lo que era coraje y valentía en la batalla se transforma en una injusta crueldad para con la amada. En este caso, es en su condición de no humano donde se pone el acento.

Entre los diversos ejemplos que podrían citarse está la imprecación de Dido en la *Heroida* 7.37-38: *te lapis et montes innataque rupibus altis / robora, te saevae progenere ferae*: Eneas ha recibido los rasgos de las fieras crueles. Más concreta y de gran raigambre literaria es la afirmación en boca de la reina de Cartago en Virgilio, *Aen.* 4. 365-367:

*'nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens/
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres'*.

Por una parte, Virgilio remite al catuliano lamento de Ariadna 64.154: *quaenam te genuit sola sub rupe leaena*; retoma el *perfide* de Cat. 64.132 y 133 como elemento de la imprecación amorosa, pues Dido se siente abandonada y traicionada por Eneas igual que lo fuera la cretense por Teseo; pero ya no se interroga en qué parajes desolados fue engendrado quien presumía ser hijo de diosa y de excelente linaje, sino que afirma que fue amamantado por las tigresas hircanas,²² las más crueles posibles²³ en el lugar más horrible y agreste, no civilizado.

La capacidad destructora de los animales sirve para designar algunas acciones brutas de los hombres, que pueden producirse en contextos de amor como testimonio Tibulo 2.5.103: *nam ferus ille suae plorabit sobrius*, aunque en este caso ha sido el vino el que lo ha convertido en una 'fiera'. Hay otros ejemplos del poeta Tibulo que se integran en el campo amoroso con matiz enloquecedor, estar fuera de sí o de razón, cuando el amor abrasa, y que forma parte de los tópicos elegíacos; en este caso el del *servitium amoris*: 1.5.5-6: *ure ferum et torque, libeat ne dicere quicquam/ magnificum post haec: horrida verba doma*. La condición de *ferus* parece ineludible si se quiere conocer el amor. Así lo dice Tibulo o Lígdamo: no hay que rechazar ni a cónyuge fiero como tampoco a una desmedida dueña (Tib. 3.4.74: *nescis quid sit amor, iuvenis, si ferre recusas/ inमितem dominam coniugiumque ferum*).

21. '¿No ves Pirro el gran riesgo con que quieres robar cachorros de leona gétula? Pronto el combate rehuirás, raptor ya amedrentado' en Horacio, *Odas y Epodos*. Ed. bilingüe de M. FERNÁNDEZ GALIANO y V. CRISTÓBAL, Madrid 1997, p.291.

22. Para la juntura tigre/sa hircano/a cf. C. GUZMÁN; M.E. PÉREZ, pp. 254-255.

23. Verg. G. 3.248: *saevus aper, pessima tigris*.

Que el amor tiene la condición de volver al enamorado *ferus*, lo confirma claramente Horacio, cuando quiere apartarse de esa imagen y dice a Cloe, que así debe sentirlo, que no corra como un ciervo lleno de miedo; él, afirma, no es como cruel tigresa ni león de Getulia que la persigue para destrozarla, *Carm.* 1.23.9-10: *atqui non ego te tigris ut aspera / Gaetulusve leo frangere sequor*: es decir, las actitudes salvajes, propias de los animales, no serán usadas por el poeta. Este símil doble es uno de los seis, de procedencia homérica (sólo el león), que tienen referencia animal en las odas horacianas²⁴.

El poeta Tibulo, 1.10.2, opone el amor a la guerra y designa con salvaje (*ferus*) al que empuñó la espada: *quam ferus et vere ferreus ille fuit!* en su canto pacifista. Considera, 2.6.3, que quien abandona el otium, con todo lo que lleva implícito por irse a la guerra no es humano (le llama *ferus*), e insta a Cupido, gran dios, capaz de vencer a las fieras que actúe en él: *ure, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit*.

También Fedra, enamorada de su hijastro Hipólito, que sólo sirve a la virginal Diana y se dedica a la caza, busca argumentos contra él, siendo a lo largo de la obra de Séneca las referencias a la fiereza constantes pues el marco natural de bosques y animales en que se mueve el joven favorece la descripción de todo tipo de fieras y asimila ese carácter al joven que no piensa en el amor. *Ferus* supone la adjudicación de la cualidad no civilizada a la persona. Así en *Phaed.* 240 la nodriza, pues Hipólito no se dedica al amor, dice: *Ferus est* y Fedra contesta *amore didicimus vinci feros* ‘sabemos que a las fieras las vence el amor’ y más adelante, la nodriza le indica que ‘será su trabajo²⁵ acercarse al salvaje joven y doblegar la cruel mentalidad de un hombre implacable.’²⁶

En la obra se suceden los *exempla* del mundo mítico y de la naturaleza en los que el Coro hace pasar ante los ojos un catálogo²⁷ de todo tipo de seres que sucumben al amor, incluso las fieras. También implora la nodriza a Hécate triforme para que el joven le escuche, amanse su enfurecido pecho y aprenda a amar²⁸.

En fin, es bien sabido que Prometeo, teniendo que incorporar algo de cada uno de los seres al barro, al que le daba forma humana, puso en él la furia del enardecido león: Hor. *Carm.* 1.16.13-16: *Fertur Prometheus... insani leonis / vim stomacho apposuisse nostro*.

En los hombres reales y literarios la ferocidad del animal, por este rasgo positivo, pasa a ser valentía, coraje²⁹. Por eso incluso se lleva la imagen en el

24. Cf. R.M^a IGLESIAS; M^a.C. ÁLVAREZ: «Un recurso homérico en los *Carmina* horacianos» *Myrtia* 23 (2008), pp. 207-224.

25. Como dice Juno en Verg. *Aen.* 4.115.

26. Sen. *Phaed.* 273: *meus iste labor est aggredi iuuenem ferum / mentemque saeuam flectere immittis uiri*.

27. Sen. *Phaed.* 339-356 con antecedente en Verg. *G.* 3.242 y ss.

28. Sen. *Phaed.* 414-417: *Hecate triformis, en ades coeptis fauens. / animum rigentem tristis Hippolyti doma: / det facilis aures; mitiga pectus ferum: / amare discat, mutuos ignes ferat*.

29. Recuérdese, por ejemplo, a Ricardo Corazón de León.

escudo, cerca del pecho como lleva Polinices un león³⁰ quizás también pueda pensarse en un valor apotropaico, para que huya el enemigo.

Pero en el caso del género femenino respecto de la fiera, lo salvaje no está sublimado en valentía o nobleza sino que la caracterización es siempre negativa, incluso cuando se reconoce que gracias a esta condición defiende a su prole. La fiereza en la mujer siempre está ligada a la crueldad, al afán destructivo. Así recurre Horacio a la comparación de las hijas de Dánao con leonas cuando Hipermestra, (de nuevo en discurso en boca femenina) la única que desobedece la orden paterna, de matar a sus esposos, habla a Linceo de sus malvadas hermanas, refiriéndose a ellas como leonas que laceran a terneros³¹. Y en el verso siguiente afirma. *ego non te feriam* y en el 45 escribe *saevis catenis* que refuerza la actitud salvaje.

Cuando la cualidad de fiero se atribuye a un sentimiento como el amor implica ir contra las normas, no estar civilizado en el caso de Hipólito o, no cumplir con el deber del enamorado en el caso de Tibulo.

Concluyendo el rasgo ‘ferocidad’ añade en el hombre un plus de valentía, le confiere carácter sobrehumano. Sin embargo, en la mujer añade un rasgo extrahumano, incontrolable e instintivo tanto en la literatura³² como en el cine. En el amor, *ferus* implica la caracterización de salvaje para quien no lo atiende. Se aprecia una doble transposición genérica; de géneros literarios en los que el matiz positivo de las comparaciones en la épica queda en referencias negativas en los contextos amorosos de la lírica y la tragedia; y, por otra parte del narrador hombre se pasa, en general, a la invectiva en boca de la heroína, mujer y a la imprecación de una fiera del género hembra.

30. Y Tideo un jabalí según Eur. *Phoen.* 408 y ss y Apolodoro 3.6.1; En Stat. *Theb.* 1.370 y ss e Hyg. *Fab.* 69 van cubiertos con la piel de los respectivos animales.

31. Hor. *Carm.* 3.11.39-42: *surge, ne longus tibi somnus unde / non times detur; socerum et scelestas / falle sorores, / quae velut nactae vitulos leaenae / singulos eheu lacerant: ego illis mollior nec te feriam neque intra claustra tenebo*. En la *Iliada* 5.161-163 se compara a Diomedes, al atacar a los hijos de Príamo, con un león que destroza a una ternera o a una vaca; cf. R.M^a. IGLESIAS - M^aC. ÁLVAREZ (2008), p. 214.

32. Cf. Alciato emblemas 13 y 74 en M^a M. AGUDO ROMEO, «La leona, símbolo de la mala mujer», R. GARCÍA y V. F. ZURIAGA (eds.), *Imagen y Cultura*, Valencia 2008, pp. 129-137; o *The Taming of the Shrew* de W. Shakespeare. En el cine puede oponerse el cliché de los valerosos como *El león de Esparta* a las indómitas como *La fiera de mi niña* que juega con la ambigüedad pues la protagonista tenía un leopardo.

SAL Y LEPOS EN LA POESÍA LATINA DE ÉPOCA REPUBLICANA

LUIS FOLGADO BERNAL
IES Balears (Valencia)

Resumen: El presente texto tiene el objeto de investigar algunos textos literarios que tienen en común tanto que fueron compuestos en los últimos siglos de la República romana como que presentan las palabras *sal* y *lepos* en contextos metonímicos y metafóricos. Estos textos escogidos pertenecen principalmente a los géneros de poesía lírica y dramática y el objetivo último es averiguar la idea subyacente que todos estos textos comparten.

Palabras clave: *sal*, *lepos*, metáfora, metonimia, literatura latina, República romana.

Summary: The present text has the purpose of examining some of the Latin literary texts which have in common that both were written in the last centuries of the Roman Republic and feature the words *sal* and *lepos* in metonymic and metaphorical contexts. The chosen texts belong mainly to lyric and dramatic poetic genres and the final object is to find out the underlying idea which all these texts share.

Keywords: *sal*, *lepos*, metaphor, metonymy, Latin literature, Roman Republic.

Es cierto que un tema como el propuesto bien requeriría extensión mayor y tratamiento más profundo de los que aquí se encontrará el lector, pero el fin de este trabajo es hacer una presentación somera del sentido y la función en la literatura latina del término *sal* y sus derivados, que son principalmente *salsus* e *insulsus*.

Tras examinar los testimonios seleccionados podemos advertir que en buena parte de ellos la sal y la idea de lo salado se emplean como metonimia o metáfora.

Como metonimia está siempre asociado al mar, cosa que sería esperable. La explicación puede no estar en el influjo de modelos griegos; para ellos ἄλς sirve también como metonimia del mar. Una visión más lógica nos llevaría a pensar que *sal* difícilmente puede ser metonimia de otra cosa que no sea mar (Ov. *Pont.* 1.1.70, Lucr. 3.493). No obstante lo cual, en lugares en que la explotación de sal gema sea lo predominante —y casi exclusivo— podría usarse sin problemas como metonimia para accidentes geográficos como por ejemplo ‘monte’ o ‘risco’, dando así pie a producir topónimos. El ejemplo por antonomasia en estos casos es la austriaca *Salzburg* (montaña de sal, literalmente), aunque podríamos no irnos tan lejos y quedarnos con el hidrónimo hispánico *Salado*. Con todo, además de las posibilidades citadas, no abundan las alternativas en la metonimia.

También se da un uso metafórico de *sal* significando ‘gracia’ o ‘chiste’. El sentido general es el de algo agudo y estimulante como su propio sabor. Como ocurría con la metonimia, tampoco faltan paralelos en otros idiomas: sin ir más lejos, el castellano, en el que puede tener la sal ese mismo sentido, si bien usamos con más propiedad el término *salero*.

Además, es frecuente encontrar junto a este término otros como *lepos*, *uenustas*, *iocus* o *facetia* —todos con sus derivados—, pero preferimos centrarnos en las coincidencias de *sal* y *lepos* únicamente, ya que —como más adelante veremos— son las palabras que más frecuentemente coinciden en un mismo verso o una misma frase.

Corresponde ahora conocer qué requisitos exige esta *sal*. Leyendo a Cicerón (*de or.* 2.215ss) y a Quintiliano (*inst.* 6.3) parece que todo aquel que guste de sazonar su palabra escrita o hablada ha de poseer una cualidad: la *urbanitas*.

La *ars salis* —que es como Cicerón (*de or.* 2.216) llama a esta habilidad para la gracia— es algo que se asocia a la *urbanitas*, esa cualidad que poseen algunos en la ciudad con un cierto refinamiento y formación. Tienen posibles y tiempo libre. Cosa que el pobre *homo rusticus* no puede permitirse y por eso se le achaca el ser basto de modales y poco fino.

Para nosotros no es raro el prejuicio que tiene por basto y rudo al hombre rústico, mientras considera al urbanita una persona de refinadas y pulidas costumbres. Así, si hablamos del gracejo, del salero, *urbanus* sirve de adjetivo para alguien con una cierta habilidad en el uso de bromas, chanzas, chistes, etc.

Haciendo la comparación, no resulta tan curioso el contraste entre que los romanos llamen *urbanus* al hombre con especiales gracia y trato y nosotros lo llamemos *campechano*, que por el sentido más se aproxima a *rusticus*, si bien

no tiene un sentido idéntico.

Con todo, el salero es necesario para que surja la gracia, el chiste. No obstante, no siempre que se habla de sal metafóricamente es a propósito de algo que pretenda tomarse por una gracia. Quintiliano, al tratar de la risa en el discurso, precisamente cita el poema 86 de Catulo como ejemplo de contexto en que aparece la sal, pero que no quiere llamar a la risa. En efecto, cuando Catulo dice de Quincia que *nulla in tam magno est corpore mica salis* lo que hace es precisamente explicar el verso anterior: *nam nulla uenustas*. Léase: «no tiene ningún encanto» —y aquí habríamos de entender ese *encanto* o *uenustas* como una atracción seductora—. Para cerrar este poema Catulo aporta la prueba de Lesbía: ella —como era de esperar— aglutina un físico bello y al mismo tiempo un atractivo particular. Ella sí es hermosa en todos los aspectos, lo cual niega para Quincia.

Sobre usos de *sal* para algo supuestamente gracioso —que luego no lo es tanto— tenemos una buena muestra en el poema 10 de Catulo. En este poema el autor departe con una prostituta que se relaciona con un amigo suyo. La califica al comienzo de *scortillum [...] non sane illepidum neque inuenustum*. No es ni desagradable ni repelente. *Lepos* es el agrado o encanto propios en el trato personal: ella es cordial, agradable. Y además tiene cierto atractivo. No sería de extrañar que él esperara que la chica fuera desagradable y repelente, pero en un comienzo queda gratamente sorprendido. Sin embargo, una vez han roto el hielo, él se harta de ella con rapidez, hasta el punto de calificarla de *insulsa* y *molesta*: sin chispa, sin gracia, sosa, insustancial, y además un incordio (cf. Nielsen 1987).

Pero en el poema 13 ya tenemos un juego anfibológico con la sal: Catulo invita a Fabulo a su casa para que éste le dé de cenar, pidiéndole además que traiga a una bonita muchacha, y también vino, sal... y risas. O mejor dicho, unas *sales* o chistes con los que poder reírse. No parece tanto una cena como un simposio aderezado con gracias, con *sales*. Una reunión para beber y divertirse.

En los poemas 12 y 50 también Catulo mezcla el vino con toda esta temática. En concreto relaciona *iocus* y *uinum*, así dispuestos, a la misma altura.

Con todo, el ejemplo más transparente en Catulo está en el conocido poema 16. En los versos 5ss dice:

*nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necesse est;
qui tum denique habent salem ac leporem
si sunt molliculi ac parum pudici*

ha de ser casto el propio poeta, / pero no tienen por
qué serlo sus versos, / estos tienen sal y encanto, /
si son blanditos y poco pudorosos.

En realidad, lo apropiado sería adjudicar a la sal ese carácter picante, punzante y estimulante y colocar ambos términos en ese preciso orden: *sal ac lepos*. Lo primero pica y estimula, lo segundo es el resultado: el encanto, el agrado. BUCHHEIT (1976: 337) interpreta ambos términos como complementarios, sin una relación de necesidad de uno con relación al otro. Acaso sería una alternativa ver *sal* y

lepos como dos caras de la misma moneda: *sal* como la parte pícara y *lepos* como la elegante.

La diferencia entre *lepidus* y *uenustus* —que ya hemos visto en el poema 86 de Catulo— se encontraría en el grado de ese encanto: *lepidus* se refiere a algo que provoca encanto, un vínculo entrañable, pero no atracción, que sería lo propio de *uenustus* (cf. Seager 1974).

Ese sentido de *lepos* (cf. Buchheit 1976: 339) se encuentra expresado con claridad en la *Cásina* (218) de Plauto, con Lisídamo poniendo el Amor como condimento espiritual. Así, el mismo Lisídamo dice que: «no se puede citar nada que tenga más gracia (*salis*) y más encanto (*leporis*)». Luego añade (222s): «no puede haber nada gracioso (*salsum*) y agradable (*suave*) donde el amor no se halle mezclado: la hiel —que es amarga—, él la hace miel, y al hombre triste lo hace agradable y simpático». Como ocurría en el poema 13 de Catulo, se da otro uso anfibológico de *sal*.

Otra muestra de este uso conjunto de *lepos* y *sal*, está en el *Poenulus* (233ss). De nuevo juega Plauto con la ambigüedad gracias a la polisemia de lo *salsus* y lo *insulsus*. Anterástile se lamenta de que ella y su hermana no tengan éxito con los hombres. Anterástile se compara a sí misma y también a su hermana con el pescado en salazón, que requiere dedicación y un tiempo de maceración; de idéntica manera, si ellas no se empeñan con tiempo y dinero, acabarán pareciendo *insulsae* e *inuenustae*.

Además, en el *Rudens* (290ss) el coro de pescadores canta sobre su *modus uiuendi* y la connatural incertidumbre de ésta: *tomamos el alimento del mar, pero si no se da el caso y no pescamos un solo pez, entonces pasando desapercibidos nos volvemos a casa salados y bien limpios*. Es una descripción física, pero aunque parece un uso no metafórico de *sal*, podría tomarse de forma ambigua: dibuja la estampa de unos pescadores embadurnados de sal y al mismo tiempo es una representación de la nada, del vacío. Es como la sal y lo salado de los que habla Lucrecio: desde el salitre que corroe las construcciones junto al mar (1.326) hasta la salada saliva sanguinolenta de los moribundos en la peste de Atenas.

Abundando en esta última visión de la sal como algo negativo, se podría aducir como ejemplo de las connotaciones negativas de la sal la tan manida anécdota según la cual se habría sembrado de sal el solar de Cartago tras ser arrasada por el ejército romano. A fin de que allí no volviera a brotar no ya otro poder, sino cualquier forma de vida. No obstante, RIDLEY (1986) ya advirtió que se trataba de una estampa propia del imaginario no popular sino culto y académico —como así vinieron más tarde a confirmar STEVENS (1988) y VISONÀ (1988)— del cual había llegado a ser víctima WARMINGTON, como él mismo reconoció al tiempo que se retractaba (1988). Y es que no había fuente alguna que confirmara o desmintiera tal anécdota: simple y llanamente no existe tal testimonio en época antigua. Algo decepcionante incluso para Catón, quien gustoso hubiera creído una historia así, pensando que quienes lo hicieran habrían escuchado su soflama contra Cartago.

No obstante, apunta Ridley que bien podría tratarse de una *contaminatio* a partir de unos conocidos rituales de Mesopotamia: en ellos se haría un sembrado de sal en las ruinas de una ciudad tras ser arrasada hasta los cimientos. POTTS (1984) describe uno de los llevados a cabo: «The monarch [Tiglath Pileser I] scattered salt over the devastated town [Hunusa], and thereafter ordered a shrine to be built in which a bronze thunderbolt was placed, engraved with a decree stating that the city should never be rebuilt». Es muy claro el significado negativo que esto tiene en una región como Mesopotamia, como veremos a continuación.

Como hemos visto en los textos anteriores, la sal es un motivo usado para resaltar cosas tanto positivas como negativas. Pero nos haría falta algo más de luz para entender por qué algo puede ser a un mismo tiempo bueno y malo. Acaso la consideración de la sal en una misma cultura como algo positivo y como algo negativo podría responder a momentos distintos —pero sucesivos— de la historia humana: en líneas generales el nómada ganadero tiene la sal por algo bueno, mientras lo contrario ocurre con el sedentario agricultor. En efecto, en una sociedad ganadera la sal es considerada un bien tanto para el hombre como para los animales, en tanto cubre la necesidad de sodio de sus organismos. El hombre, al alimentarse principalmente de la carne animal, también puede recibir también por esta vía el sodio necesario. Por el contrario, en una sociedad agrícola —necesariamente posterior a la ganadera— la sal supone un elemento que puede condicionar negativamente su modo de vida, ya que una alta salinidad en el suelo resulta perjudicial para los cultivos, llegando a dejar altas extensiones de terreno como incultivables por ello.

En la propia literatura sumeria encontramos igualmente esta ambivalencia. Un proverbio sumerio reza así: «Que se muera el pobre, que no viva. / Cuando tiene pan, no tiene sal; cuando tiene sal, no tiene pan. / Cuando tiene especias, no tiene carne; cuando tiene carne, no tiene especias. / Cuando tiene aceite, no tiene alcuza; cuando tiene alcuza no tiene aceite» (Alster 1997 : 16). El lado oscuro está en otro tipo de composiciones como son los lamentos, donde hay muestras sobradas de una sal perniciosa. En el *Lamento por la destrucción de Sumer y Ur* se cuenta que los dioses han abandonado a su suerte a la ciudad de Ur y describe lo que ocurre como señal del orden subvertido: «Para destruir la ciudad, destruir el templo, destruir los corrales, arrasar los rediles y que el ganado ya no viva en los corrales ni las ovejas en los rediles. Que sus canales y ríos lleven agua salobre y en sus fértiles campos crezca la maleza» (Michalowski 1989: 36s). La *Maldición de Acad* no lo expresa de forma muy distinta: se invoca de nuevo a que su agua dulce se torne salada (Cooper 1983 : línea 269).

La conclusión a la que llegamos es que *sal* y sus derivados se encuentran muy frecuentemente en los textos literarios de época republicana con una traslación semántica que en unos casos constituye una metonimia del mar y en muchos otros es una metáfora de la agudeza mental.

APÉNDICE

Llevando la discusión más allá de la literatura podemos obtener algunos datos interesantes. Si nos fijamos en las palabras que más arriba habíamos agrupado a modo de campo semántico (*sal*, *lepos*, *iocus*, etc.) y buscamos ejemplos de derivados en la onomástica personal (Kajanto 1982) tenemos los siguientes resultados:

- *Facetus* o *Facetianus* no parecen ser *cognomina* típicos en suelo itálico y lo mismo cabe decir de *Salsus* o un diminutivo *Salsulus*. Además, en no pocos casos se trata de libertos.
- Por el contrario, *Iucundus* y *Lepidus* —cada uno con sus derivados, y con especial importancia este último— sí son frecuentes tanto en Roma como en provincias y tanto para ciudadanos como para libertos.
- Horacio (S. 2.6.72) habla de un bailarín cuyo nombre artístico es *Lepos*.

BIBLIOGRAFÍA

- B. ALSTER (1997): *Proverbs of Ancient Sumer*, Bethesda.
- V. BUCHHEIT (1976): «*Sal et lepos versicolorum (Catull c.16)*» *Hermes* 104 331-347.
- J. S. COOPER (1983): *The Curse of Agade*, Baltimore-London.
- I. KAJANTO (1982): *The Latin Cognomina*, Roma.
- P. MICHALOWSKI (1989): *The Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur*, Winona Lake.
- R. M. NIELSEN (1987): «Catullus and *sal* (poem 10)» *AC* 56 148-161.
- D. POTTS (1984): «On Salt and Salt Gathering in Ancient Mesopotamia» *Journal of Economic and Social History of the Orient* 27 225-71.
- R. T. RIDLEY (1986): «To Be Taken with a Pinch of Salt: The Destruction of Carthage» *CPh* 81 141-146.
- R. SEAGER (1974): «*Venustus, Lepidus, Bellus, Salsus*: Notes on the Language of Catullus» *Latomus* 33 891-894.
- S. T. STEVENS (1988): «A Legend of the Destruction of Carthage» *CPh* 83 39-41.
- P. VISONÀ (1988): «Passing the Salt: On the Destruction of Carthage Again» *CPh* 83 41-42.
- B. H. WARMINGTON (1988): «The Destruction of Carthage: A *Retractatio*» *CPh* 83 308-310.

EL *ACĒTUM* EN LA POESÍA ROMANA

CARLOS MONZÓ GALLO
Universidad de Valencia

Resumen: El *acētum* era un condimento usual en la cocina romana, como atestiguan tanto PLINIO como APICIO, que tiene unas propiedades muy especiales. Dado el gusto de autores romanos por definir aspectos de la literatura latina a partir de términos propios de la gastronomía, nos proponemos indagar el uso que tiene el término *acētum* dentro de la poesía latina, en concreto centrándonos en autores propiamente satíricos, especialmente en HORACIO, y sin renunciar en su caso a señalar los correspondientes paralelos en el mundo griego.

Palabras clave: *acētum*, gastronomía, PLINIO, HORACIO, poesía satírica.

Summary: *Acētum* was a frequently used condiment in Roman cuisine, as is testified by authors like PLINIUS or APICIUS. And it has very special properties. Given that Roman authors liked to define aspects of literature by using terms from gastronomy, it is our purpose to investigate the use of the *acētum* in Latin poetry, specifically centered in satiric authors, specially HORATIUS, and without renouncing Greek parallelisms.

Key words: *acētum*, gastronomy, PLINIUS, HORATIUS, satiric poetry.

INTRODUCCIÓN

En esta comunicación nos proponemos dar una visión general del uso metafórico del término *acētum* dentro de la poesía romana, principalmente en la sátira y en géneros afines, tomando como referencia el uso que se hacía de este producto en el mundo romano. De este modo esperamos en última instancia establecer así el sentido de una metáfora que, como veremos, tiene alguna relevancia en la literatura latina y más concretamente en su poesía.

Partimos, en primer lugar, del hecho de que el uso metafórico de *acētum* dentro de la literatura romana está consolidado a lo largo de su historia y es bien conocido gracias al famoso verso horaciano (*sat.* 1,7,32) donde aparece la expresión *Italum acētum*, designando un tipo de ácido humor singularmente tendente a lo mordaz y chocarrero, considerado propio de los autóctonos *rustici* de Ausonia, y que se da especialmente en la comedia, en la sátira, en la invectiva, o en el epigrama.

Apuntemos sencillamente lo curioso del empleo de términos culinarios en el ámbito semántico de la crítica literaria, como muestran términos cuales *insulsus* ‘soso’ (referencias) para referir obras o autores, la propia designación de *satura* que era un plato mezcla de muchos alimentos, o el más moderno de *farsa* en italiano significando ‘embutido’ o ‘sainete’.

METODOLOGÍA

Para economizar nuestra exposición nos centraremos en el uso metafórico del *acētum* en la poesía, si bien el mayor contingente de datos sobre el uso y las aplicaciones del *acetum* en la vida romana lo hemos extraído en su práctica totalidad de una obra en prosa, la *Naturalis historia* de PLINIO EL VIEJO, por ser el autor más prolijo en estas informaciones.

Aunque en principio no nos hemos impuesto límites cronológicos, se verá que los poetas que más información ofrecen sobre este uso metafórico pertenecen a un período concreto de la historia de la literatura romana (s. I – II d.C.). Además, dada la naturaleza de la metáfora que tratamos, hemos limitado los autores al género de la sátira o afines, como la poesía epigramática. De ahí el mayor índice de aparición de aquel uso en autores como HORACIO o MARCIAL.

EL ACĒTUM DENTRO DEL MUNDO ROMANO

Antes de centrarnos en los textos en que se ejemplifican los distintos usos del *acētum* veamos algunos aspectos previos sobre el vinagre dentro del mundo romano.

1. PRODUCCIÓN DE VINAGRE: LA ETIMOLOGÍA

Está claro que el *vin-agre* no es más que eso, un ‘vino agri[ad]o, picado’, un ‘vino degradado’. Así es como, de hecho, lo definen algunos autores, como MACROBIO, quien lo califica de *uīnum culpātum* (*Sat.* 7,6,12), o COLUMELA, quien dice que se produce a partir de *uīnum uapidum* (12,5,1). Muy similar sentido queda de manifiesto, además, si analizamos la etimología del término *vinagre* en las lenguas románicas, donde no es más que el resultado de la unión del sustantivo *uīnum* –i ‘vino’ y el adjetivo *acris* –e ‘agrio’, así español *vinagre*, francés *vinaigre*, portugués *vinagre*, provenzal *vinagre*, siciliano *vinagro*.

Aún más, pues, al parecer, también la forma latina *acetum* respondería a similar motivación. En efecto, la moderna lingüística considera este término un participio neutro sustantivado derivado del verbo *acēo* ‘estar agrio’, formado por analogía con *deŕeo/ deŕētus* (Ernout – Meillet 2001: 5). Así podríamos explicar la forma *acetum* por la omisión del sustantivo *uīnum* en el sintagma *acētum* [*uīnum*] ‘vino agriado’, formación léxica y semánticamente equivalente, por cierto, a la de la mayoría de las lenguas románicas.

Con todo, no era el vino la única fuente de producción de vinagre en la Antigüedad. Como hoy en día, también se producía vinagre a partir de otros productos, de acuerdo con las abundantes noticias que tenemos al respecto, producción más propia de regiones sin viña. Así existía vinagre de higos (Colum. 12,17,1), de peras (Pallad. 3,25,11) o de melocotones (Varr. *ap. Geop* 8,34,1).

2. TIPOS DE ACĒTUM

También conocemos gracias sobre todo a los poetas cuáles eran los tipos de vinagre más apreciados. Generalmente, como es lógico, coincidían con la calidad de los propios vinos a partir de los cuales se producía. Así son habitualmente citados como buenos vinagres los de Egipto, como el de Alejandría (Plin. *nat.* 14,103) o el de Faro (Iuu. 13,85), los de Grecia, especialmente el de Lesbos (Hor. *sat.* 2,8,49), y el de Falerno en Italia (*Schol. in Iuu.* 13,216).

También el vinagre, en su consideración de vino degradado, sirve por extensión para denunciar la mala calidad de un vino. Así, por ejemplo, MARCIAL llama *vinagre* en repetidas ocasiones (10,45,5; 12,48,13s; 1,18,2; 6,92,3) al vino vaticano, idénticamente a como JUVENAL utiliza el término *acētum* con el sentido de ‘vino ácido – vino de muy mala calidad’ (3,292).

Por otra parte, el vinagre también conoció diferentes combinaciones en su producción. Así era mezclado, por ejemplo, con miel (Cato *agr.* 157,6; Plin. *nat.* 14,114), dando lugar al, en su tiempo, famoso *oxymeli* (cf. Plin. *nat.* 23,60), de la misma forma a como se obtenía vinagre a partir de plantas, verbigracia el vinagre de escila (cf. Cels. 5,19,19; Scrib. *Larg.* 76; Plin. *nat.* 23,59).

Por último, es posible encontrar todo tipo de productos mezclados con el vinagre para darle distintos matices de sabor: pimienta (Colum. 12,59,1);

rejalgar (Plin. *nat.* 35,177); *garum*, dando lugar al *oxygarum* (*cf.* Gloss. III 571,7)...

3. APLICACIONES DEL *ACĒTUM*

Observadas las cuestiones previas sobre el *acētum*, podemos acudir a los usos dentro del mundo romano. Esta búsqueda nos permitirá dar con aquellos aspectos que caracterizan al *acētum*, así como con los rasgos, que en última instancia propiciarán la creación de la metáfora literaria, de a veces pura transposición de dichas características a las propias de la sátira y géneros afines.

3.1. *Comidas*

Como es natural, el empleo por excelencia del vinagre es el de condimento para las comidas (Colum. 12,4,5), siendo obviamente este el sentido del que más testimonios podemos encontrar, con un sinfín de referencias que no cabe exponer exhaustivamente aquí. Diremos simplemente que acompaña todo tipo de platos y alimentos, especialmente citado como condimento de legumbres, así col (Cato *agr.* 156,1; 157,5 – 6), cardos (Plin. *nat.* 19,153), apio (Plin. *nat.* 19,188), anguilas (Hor. *sat.* 2,8,49)... Igualmente el vinagre es usado como conserva (Plin. *nat.* 20,43; 20,218; Cato *agr.* 117) o simplemente es habitual ingrediente en la preparación de ciertas viandas (Plin. *nat.* 19,112; Cato *agr.* 160).

Precisamente esta primaria y palmaria función del *acētum* —esto es, su originario empleo como condimento— tendrá un papel fundamental, como veremos más adelante, en la [con]formación de la metáfora que estamos estudiando, toda vez que autores como MARCIAL (7,25,5) harán una relevante asociación entre su función propia de acompañante de comidas y de perentorio aporte sabroso de las mismas.

3.2. *Como bebida*

Mas el vinagre no es tan sólo condimento de comidas, sino que además curiosamente es por sí mismo una bebida. En este sentido contamos con el testimonio de la *Historia Augusta*, donde en dos ocasiones (Auid. Cass. 5,3; Pesc. Nig. 10,3) se hace referencia a la orden dada a los soldados en campaña militar de utilizar vinagre en lugar de vino como bebida, ya solo, ya mezclado con agua. El empleo del vinagre como bebida, tal como aparece en distintos autores, tiene el fin de refrescar, siendo así considerado una bebida frigorífica, capaz de mitigar el calor (Plin. *nat.* 23,54), dada su naturaleza fría (Plin. *nat.* 2,132; Gell. 17,8,14). Probablemente, pues, esta concepción pueda estar en relación con las propiedades ignífugas que se le atribuyen y que más adelante tendremos ocasión de ver (*cf.* Macr. *Sat.* 7,6,12).

Por otro lado, encontramos algunos ejemplos, en los que con la mención del uso del vinagre como bebida se busca ridiculizar. Así lo muestra HORACIO (*sat.* 2,3,116), cuya única pretensión es criticar la tacañería del que bebe vinagre teniendo bodegas de excelente vino de Falerno y Quíos. Exactamente igual hace PERSIO (4,32), quien presenta a un tal Vetidio bebiendo limo raspado de una botella de vino añejo en su merienda, a pesar de ser un rico propietario.

3.3. Aplicaciones médicas

También el vinagre, al igual que otros muchos condimentos, presenta variadas y numerosas aplicaciones médicas, ampliamente documentadas en los tratados médicos y en las obras enciclopédicas. Hallamos, así pues, abundante información al respecto en CELSO, COLUMELA, ESCRIBONIO LARGO, PLINIO EL VIEJO, PELAGONIO o CELIO AURELIANO, quienes describen sobre todo sus efectos beneficiosos.

Particularmente provechosas y ricas son, pues, las informaciones que transmite PLINIO EL VIEJO en el libro 23 de su *Naturalis historia*, donde trata entre otros el uso del vinagre, pasando revista a sus múltiples propiedades curativas, la mayoría de las cuales, por cierto, están sacadas del libro 13 del *De materia medica* del griego DIOSCÓRIDES.

Pues bien, ya solo, ya mezclado, ya extraído de ciertas plantas, el vinagre aparece abundantemente citado como remedio medicinal, pudiendo destacarse entre sus muchas aplicaciones, por ejemplo, sus efectos beneficiosos para la vista y los ojos (Plin. *nat.* 23,54; 23,58; 23,59), así como para los oídos (Plin. *nat.* 23,58; 23,59) y para la boca y los dientes en general (*cf.* Plin. *nat.* 23,58; Ser. Samm. 14,24,1), al punto que, se dice, reafirma encías y dota de un mejor color al esmalte (Plin. *nat.* 23,56), a la vez que previene o anula la halitosis (Plin. *nat.* 23,58; 23,59); reduce, además, la acidez de estómago y es beneficioso para el vientre (Plin. *nat.* 23,58; Petron. 47), ayudando, por ejemplo, a frenar las náuseas (Plin. *nat.* 23,54). De igual forma detiene el hipo y los estornudos (Plin. *nat.* 23,54).

Asimismo, el vinagre posee propiedades curativas para prácticamente todo tipo de irritaciones cutáneas; se aplica a las erupciones, abscesos cutáneos, llagas o pruritos en la piel (Plin. *nat.* 23,55–57; 24,9; 29,31; Ser. Samm. 6,84), considerado así un buen cicatrizante (Petron. 136,9), así como también un magnífico antihemorrágico y anticoagulante, e incluso se recomienda para aliviar en las mujeres la hinchazón de las mamas cargadas de leche (Plin. *nat.* 23,67; Ser. Samm. 19,347). En consonancia con esta propiedad curativa, hay que señalar su general uso contra picaduras y mordeduras de ciertos animales generalmente venenosos. Así, es aplicado en caso de picadura de escorpiones y tarántulas (Plin. *nat.* 20,62; 23,55) y de algunas serpientes, así como en caso de mordeduras de perro y cocodrilo y otros animales venenosos con aguijón (Plin. *nat.* 23,55; 23,67). De este modo el vinagre es tenido por una suerte de antídoto contra venenos (Plin. *nat.* 23,57). Digamos que el vinagre vendría a ser para los anti-

guos el equivalente a los actuales agua oxigenada y betadines, cubriendo, como básico antiséptico, un espectro propedéutico muy amplio y básico.

También el vinagre se aplica para mitigar dolores renales o lumbares (Plin. *nat.* 29,32) y para curar una serie de enfermedades, cuales melancolía, epilepsia, vértigo, histeria... (Plin. *nat.* 23,58).

Destacamos, en conclusión, entre todas las mentadas aplicaciones el carácter puramente corrosivo del vinagre, puesto de manifiesto sobre todo en razón de su empleo como desinfectante de heridas y antídoto contra las picaduras de animales venenosos, carácter que podemos considerar uno de los puntos de partida válidos para entender el desarrollo metafórico que experimenta dicho término en la literatura.

3.4. *Usos mágicos*

Capítulo aparte merecen los usos mágicos especialmente interesantes por mostrar algunas concepciones sobre el vinagre, en cuya valoración –adelantémoslo ya– no entraremos. Hallamos, así pues, en PLINIO EL VIEJO dos noticias sobre este tipo de empleo, una sobre la función milagrosamente curativa del vinagre contra la picadura de áspide, y la otra en su uso como remedio contra el dolor de cabeza.

En el primer caso PLINIO (*nat.* 23,56) refiere la anécdota de un hombre que mientras cargaba un odre de vinagre recibió accidentalmente la picadura de un áspide a la que había pisado. Pues bien, al parecer, cada vez que el hombre se paraba para descansar el peso del odre, sentía el intenso dolor de la herida, pero, en cambio, si lo mantenía en brazos apenas notaba la herida. Significativamente PLINIO advierte que los médicos no saben en qué medida es eficaz el vinagre contra las picaduras de áspide, y que si aconsejan beber vinagre como antídoto en estos casos, se debe únicamente a su conocimiento de esta historia.

La otra noticia, ciertamente más enjundiosa, reúne una serie de elementos con un evidentemente alto componente mágico–simbólico. Así, hablando PLINIO (*nat.* 28,49) de los dolores de cabeza dice que estos se pueden calmar extendiendo sobre la frente tanto el lodo que se forma al echar vinagre sobre los goznes de las puertas como rodeando las sienas con una cuerda de horca. Se verá con claridad la implicación mágica y simbólica que tiene aquí la puerta (*cf.* Frazer), la cabeza (*cf.* Frazer) e incluso el lodo formado en este lugar.

3.5. *Otros usos: las propiedades del vinagre*

Junto a estos empleos hallamos una ingente cantidad de aplicaciones del vinagre que nos ayudan a perfilar mejor cuál es la imagen que genera este producto. En efecto, vamos a ver que en las aplicaciones que siguen se encuentra por todas partes su plurivalente propiedad corrosiva, que encuentra un sinfín de usos y aplicaciones.

Así pues, el vinagre se utiliza como insecticida para ahuyentar chinches (Varr. *rust.* 1,2,25) y para prevenir que en las legumbres salgan gusanos o bichos (Plin. *nat.* 18,308), pero también es un auténtico extintor de fuego (Plin. 33,94), tal como pone de manifiesto VITRUVIO (10,14,3), quien revela la importancia de cubrir ciertas máquinas con pieles embutidas con paja macerada en vinagre para que así puedan soportar la acción destructiva del fuego. Tal vez el ejemplo corrosivo más llamativo del vinagre lo proporcione su empleo para partir rocas ayudado por la acción del fuego (Plin. *nat.* 33,71). A este respecto, pues, cabe citar la famosa anécdota del paso de Anibal por los Alpes durante la Segunda Guerra Púnica (cf. Liv. 21,37,2; Iuu. 10,153; Seru. *ad Æn.* 10,13; Isid. *Etym.* 14,8,13...) haciendo uso de vinagre y de fuego para abrirse paso a través de tan abrupto paisaje montañoso hasta la Península Itálica.

De la misma manera el vinagre tiene la propiedad de disolver algunas materias duras como las perlas, como conocemos por la anécdota de Cleopatra, que comitió con Marco Antonio por ver quién se gastaba más dinero en un banquete y aquella disolvió una de las perlas de mayores proporciones existentes en vinagre (cf. Plin. *nat.* 9,120; Val. Max. 9,2; Hor. *sat.* 2,3,240). El vinagre es, además, un potente reactivo, de manera que en combinación con otros materiales produce nuevas sustancias, como el albayalde (Plin. *nat.* 35,37; 35,38) o el *hydrargyrum*, un tipo de mercurio artificial (Plin. *nat.* 33,123). Paralelamente, aplicado sobre ciertos materiales, como la lana, el vinagre es capaz de transformar su consistencia, de suerte que esta se convierta en una especie de coraza resistente incluso al hierro (Plin. *nat.* 8,192). Esto podría parecer casi milagroso, pero la edición de la *Budé* del texto de Plinio contiene una nota en el comentario (8,192 n.1) que remite a una experiencia sacada de una memoria del s. XIX de la Academia Real de Atenas (PAPADOPOULOU – VRETOS, «Mémoire sur le pilima», *Mémoires présentées à l'Académie royale des inscriptions et belles lettres*, 1^{re} série t. I, 1845, p.361) que resulta de interés reproducir aquí por ser una experiencia que corrobora lo que dice Plinio: «he hecho macerar lino crudo en vinagre saturado de sal; lo he prensado y he obtenido fieltro provisto de una fuerza de resistencia comparable a la de la famosa armadura de Conrad de Montferrat, pues ni la punta de las espadas, ni las balas de las armas de fuego lo pueden atravesar».

A su vez, el vinagre se aplica sobre ciertas piedras que han perdido su particular color o brillo para devolverles estas características estéticas, normalmente mediante maceración (Plin. *nat.* 37,98; 37,134) o para lograr ciertos colores (Vitr. 7,11,2), así como sobre ciertos metales para degradarlos mediante corrosión y otorgarles nuevos colores, como dorar el cobre (Plin. *nat.* 33,65) o dar aspecto de bronce al hierro (Plin. *nat.* 34,149). Del mismo modo un claro ejemplo de la concepción corrosiva del vinagre aplicada a los metales la da PLINIO cuando al hablar sobre la comparativamente superior calidad del oro asegura que *contra salis et aceti sucos, domitores rerum, constantia superat omnia* (Plin. *nat.* 33,62), es decir, que el oro es tan bueno que ni tan siquiera los jugos de sal y de vinagre pueden acabar con él y modificar su color, su forma o su superficie. Lo interesante aquí es señalar la aposición *domitores rerum*, pues emite PLINIO

un juicio basado en su conocimiento de la sal y el vinagre, a los que considera auténticas sustancias corrosivas «capaces de acabar con todas las cosas».

Añadamos asimismo a modo de anécdota que el vinagre logra un reblandecimiento extremo del huevo con cáscara, tal como nos informan VITRUVIO (8,3,18) y PLINIO EL VIEJO (*nat.* 10,167; 29,49), quien asegura que gracias a este reblandecimiento el huevo podría llegar a pasar a través de un anillo, hecho que cuenta casualmente con un paralelo *salino*, puesto que semejantemente la sal puede vaciar los huevos (Plin. *nat.* 10,167).

Por último, el vinagre tiene la propiedad de azucar o calmar los ímpetus violentos de ciertos animales. Así, según PLINIO (*nat.* 9,77), al referir la anécdota de Vedio Polión— caballero romano, amigo de Augusto y que sumergía esclavos condenados en criaderos de murenas para que descuartizaran sus cuerpos (Sen. *de ira* 3,40,2; *de clem.* 1,18,2; *Dio* 65,23,2; Tert. *pall.* 5; Colum. 8,17,2)— el gusto del vinagre pone a las morenas particularmente rabiosas, seguramente por su sabor ácido y picante, semejantemente a como se daba a los animales cuando actuaban en peleas, verbigracia el ajo a los gallos. También el vinagre se utilizaba para calmar los ímpetus sexuales de ciertos animales, pues, como refiere PLINIO (*nat.* 10,181), las marranas cuando están en época de cópula se vuelven particularmente furiosas, de modo que, si oyen una llamada de apareamiento y no consuman la cópula, son capaces en medio de su furor de hacer añicos a un hombre, si lo encuentran por delante. Pues bien, para poder apaciguar esta rabia resulta aconsejable rociar la vulva de la marrana con vinagre, y así el efecto corrosivo del vinagre puede calmar estos ímpetus sexuales.

EL *ACĒTUM* EN LA POESÍA: LA METÁFORA

Queda, pues, de manifiesto a raíz de sus múltiples aplicaciones que uno de los aspectos más relevantes y destacables del *acētum* —ergo lo bastante significativo como para poder ser transferido como rasgo semántico identificativo— es precisamente su carácter eminentemente corrosivo, como precisamente acabamos de ver en el punto 3.5.

Con todo, una vez observado y señalado este carácter connatural no debemos obviar otros testimonios que otorgan al *acētum* unas propiedades que conviene tener en cuenta a la hora de entender la metáfora literaria, tanto más cuanto más cerca estén estos usos del ámbito gastronómico, al que pertenece en primer lugar el vinagre. En efecto, dice PLINIO (*cf. nat.* 23,57) del vinagre: *cibos quidem et sapes non alius magis sucus commendat aut excitat*, es decir, que el vinagre es considerado un condimento con una cualidad esencial: dar gracia y animar el alimento, ya que otramente no se comería con el mismo gusto y placer.

Contamos, asimismo, con otros ejemplos provenientes de la comedia latina en los cuales el término *acētum* aparece en determinadas expresiones con un sentido metafórico que nos pone de nuevo en el camino para entender la metáfora literaria. Así pues, hallamos en PLAUTO (*cf. Pseud.* 739) la expresión *habēre*

acētum in pectore literalmente ‘tener vinagre en el corazón’, que metafóricamente significa ‘ser alegre – ser salado’, ‘tener un corazón de sabor fuerte, ácido’. Este ejemplo establece, a nuestro entender, un puente entre el sentido del vinagre como ‘producto que da gracia a la comida’ y el de ‘producto con gran fuerza corrosiva’, asociación fácilmente comprensible, por cuanto la *fuerza corrosiva* puede ser sin dificultad considerada como algo que da vida y fuerza, de suerte que de puro ácido anime.

Paralelamente encontramos, por otra parte, también en PLAUTO otros usos metafóricos del término *acētum*, aunque ya no tan cercanos a esta idea de vinagre como algo que da vida, sino incidiendo más bien en su vertiente corrosiva (cf. Plaut. *Bacch.* 405; *Truc.* 178).

Por último, debemos citar tres ejemplos en los que el término *acētum* muestra de manera más clara y manifiesta su valor como metáfora literaria, como representante aglutinador de todas las características propias de la sátira y los géneros afines.

En primer lugar, obviamente el uso más famoso, punto de partida del presente trabajo, es el verso horaciano (cf. *sat.* 1,7,32) en que aparece la conocida expresión *Italum acētum*. Como dice, Bénédicte DÉLIGNON (2006: 232), el *Italum acētum* es presentado aquí como una forma de broma grosera, propia de un viñador furioso, de un rudo campesino del Lacio. De esta manera el *acētum* y sus cualidades inherentes: *acerbus*, *acer*, *asper*... representan la rudeza y la crudeza de las palabras, propias, por cierto de la poesía satírica de LUCILIO, en oposición a la *urbānitas* y al *rīdiculum*, que el propio QUINTILIANO (cf. *Inst. Or.* 10,1,94) atribuye a HORACIO. Así pues, LUCILIO utiliza palabras cáusticas, llenas de *sāl* e *Italum acētum*, muy del gusto del rústico pueblo laciar, mientras que los romanos refinados y urbanos de la época de HORACIO, no habrían podido digerir un humor tal. De hecho, veremos más adelante que esa idea de que la fuerza satírica de LUCILIO es especialmente dura se pondrá de relieve mediante otras metáforas bastante ilustrativas como la de la *sāl*.

Con todo, es MARCIAL, quien, en nuestra opinión, muestra de manera más evidente el uso metafórico de *acētum* referido a la literatura y, por tanto, donde mejor entendemos los términos de la comparación. Así pues, muy en su línea asocia el bilbilitano comida y literatura, el sabor de una con el buen gusto de la otra. De esta guisa critica MARCIAL (cf. 7,25) a quienes escriben poemas edulcorados, cándidos, inocentes, blandos, precisamente porque este tipo de poesía no tiene gracia alguna y no *sabe*, por tanto, a nada, de modo que resulta todo punto comparable con el alimento *insipido* e insulso. Se queja, además, nuestro poeta de que tales poemas no tengan ni una *pizca de sal* (cf. 7,25,3), y sentencia: *nec cibus ipse iuuat morsu fraudatus aceti* (cf. 7,25,5), es decir, que la comida necesita *natura sua* algo de vinagre para agrandar, de igual modo que agrada la cara a la que se le marcan los hoyuelos (cf. 7,25,8); y remata diciendo: *infanti melimela dato fatuasque mariscas: nam mihi, quæ nouit pungere, Chia sapit*, decantándose así una vez más se decanta nuestro poeta por lo que *pica*, lo que tiene fuerza mordaz, en definitiva, por el *acētum*.

Ciertamente creemos que estos ejemplos son suficientes para entender la asociación entre el *acētum* y los elementos representativos de la sátira y afines. Dicha asociación se consolidará en forma de metáfora con el tiempo, siguiendo, pues, la tradición latina de usar términos culinarios para expresar conceptos literarios, de modo que ya en el s. IV d.C. el obispo de Nola, PAULINO, identificará plenamente la mordacidad de la sátira con el término *acētum* al intentar definir el amor paterno, dejando así constancia de la total consolidación de esta metáfora: *sed lingua mulcente grauem interlidere dentem,/ ludere blanditiis urentibus, et male dulces/ fermentare iocos satiræ mordacis aceto,/ sæpe poetarum, numquam decet esse parentum* (cf. Paul. Nol. *carm.* 10,261ss). De esta guisa quedan apuntados tres elementos que indiscutiblemente definen el género satírico: bromas (*iocōs*), mordacidad (*mordācitas*) y vinagre (*acētum*).

Así pues, los usos traslaticios son pocos pero enormemente claros y buscan resaltar un aspecto propio de la composición satírica, rasgo común con el vinagre: la *acidez*. Pero una acidez, no obstante, que tiene dos caras: una representada por los usos *corrosivos* del vinagre y otra hallable en el picor que alegra el alimento y le da gracia.

PARALELOS METAFÓRICOS: LA METÁFORA SALINA

Ya mencionamos al principio la inclinación de los romanos por el empleo de metáforas para expresar conceptos literarios basándose en conceptos extraídos del ámbito culinario o gastronómico. Pues bien, acorde con esta tradición encontramos el uso del término *sāl* para expresar lo mismo que hemos visto con el *acētum*, precisamente por su común condición de productos corrosivos, así como también por su naturaleza de condimento que da gusto a la comida, en una suerte de metáfora que cuenta con un evidente paralelo en castellano, donde la expresión *ser salado* se usa para indicar ‘abundante presencia de gracia’, mientras que, por el contrario, *ser soso* viene a significar ‘total ausencia de gracia’.

Paralelo al *italum acētum*, por tanto, encontramos una serie de pasajes en que el término latino *sāl* es empleado también metafóricamente para referir la naturaleza del género satírico, exactamente con el mismo sentido que *acētum*, es decir, como sinónimo de ‘mordaz – agudo – picante’, cualidades con que se suelen describir los caracteres de la sátira. Así el propio HORACIO en sus *Epístolas* (cf. *epist.* 2,2,60) habla de la *sal negra* de BIÓN¹ como uno de los *nutrientes* de su propia poesía. Idénticamente el venusiano había atribuido (cf. *sat.* 1,10,3s) a la poesía luciliana las propiedades de la sal: *sale multo/ urbem defricuit*. Así entendemos que LUCILIO *peló* a muchos ciudadanos romanos, los insultó, haciéndolos objeto de la *corrosiva* fuerza de su verbo satírico, de modo que los ‘gastó a costa de fregarlos con sal’. De hecho, en este mismo sentido y de nuevo sobre

1. Bión de Boristenes fue un autor griego de diatribas perteneciente al s. III a.C.

la poesía de LUCILIO dice QUINTILIANO (*Inst. Or.* 10,1,94): *nam et eruditio in eo mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis*, donde podemos poner fácilmente en relación la *acerbitās* o aspereza con el *acētum*, de suerte que ambos productos, el vinagre y la sal, expresarían, una vez más, dadas sus propiedades, la metáfora más adecuada para definir el género satírico. Recordemos asimismo, por último, el paralelo de la *sal* en el poema de MARCIAL (*cf.* 7,25,2) que mencionamos más arriba.

Sirva finalmente asimismo como paralelo metafórico la ilustrativa descripción que una vez más hace HORACIO (*cf. sat.* 2,1,63s) del efecto de la poesía luciliana sobre los blancos de sus sátiras: *cum est Lucilius ausus/ primus in hunc operis componere carmina morem detrahere et pellem*. Volvemos así sobre la paralela noción de ‘pelar – arrancar la piel’ para describir la fuerza mordaz y corrosiva propia del estilo satírico.

CONCLUSIÓN

En conclusión, tras nuestro bosquejo sobre la metáfora literaria del *acētum* podemos confirmar una serie de hechos:

- a. Que una vez más se da el uso de términos propios de la gastronomía para referir más adecuadamente conceptos de la crítica literaria.
- b. Que en lo que se refiere al género satírico o afines, el uso metafórico del vinagre (*acētum*) para definir sus características es uno de los más adecuados, hasta tal punto que Horacio lo utiliza en la expresión *Italum acētum* para definir ni más ni menos que el genuino humor ácido itálico. Prueba de ello será la consolidación ulterior que conocerá esta metáfora.
- c. Que la metáfora del *acētum* está basada en el gusto ácido de este condimento, pero se materializa en dos sentidos esenciales: primero, en cuanto a su concepción como condimento que *da gracia y anima* la comida; en segundo lugar, por su efecto corrosivo, tal como muestran los múltiples empleos que este producto muestra en el mundo romano. Estas dos características –dar gracia y ser corrosivo– expresarían óptimamente los rasgos más significativos y representativos de la *sátira* y de los géneros afines.

BIBLIOGRAFÍA

- B. DÉLIGNON, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine: une poétique de l'ambiguïté*, Louvain – Paris – Dudley 2006.
- Thesaurus linguae latinae*, München 1899
- A. ÉRNOUT – A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 2001 (reimpr.).

EL ARGUMENTO DEL *CARPE DIEM*
EN LOS EPITALAMIOS POÉTICOS LATINOS

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen: Analizaremos el uso del tópico del *carpe diem* en el marco del género epitalámico, así como en otros pasajes poéticos de tema matrimonial, con especial atención a sus funciones retóricas y filosóficas.

Palabras clave: *carpe diem*, epitalamio, *nuptialia*.

Abstract: The use of the *carpe diem* topos within the epithalamion genre and other marriage-related texts will be analysed, with special attention to its rhetorical and philosophical functions.

Key-words: *carpe diem*, epithalamion, *nuptialia*.

En estas páginas nos proponemos ejemplificar y explicar la inserción del motivo del *carpe diem* como argumento en los poemas latinos pertenecientes al género epitalamio, así como en otros textos poéticos que, sin ser técnicamente epitalamios, presentan una temática matrimonial. La razón de la inserción de este argumento es tanto retórica como filosófica, como analizaremos en el comentario de algunos pasajes representativos: Catulo LXI, LXII; Virgilio, *Eneida* IV 31-34; Séneca, *Fedra* 435-482; Estacio, *Silvas* I 2, 161-200. Concluiremos con algunos apuntes sobre la pervivencia del *carpe diem* matrimonial en la literatura epitalámica occidental.

1. EL EPITALAMIO: CONCEPTO

Como es sabido, el epitalamio es un subgénero poético, de carácter epidíctico, que se inscribe en una circunstancia social concreta que le confiere tema y contexto de ejecución: una boda. En estricto sentido, habría que distinguir el epitalamio como el discurso o poema pronunciado ante la cámara nupcial, frente a la canción matrimonial general (*gamélios*) y frente al canto procesional (o *himeneo*) que acompañaba a la pareja de recién casados en su recorrido a casa. Sin embargo, en la literatura y en la preceptiva retórica predomina el término *epitalamio* (que es el que vamos a usar aquí) como sinónimo general para la noción de ‘discurso nupcial’¹. El objetivo general del epitalamio es celebrar la boda, y algunos de sus principales motivos temáticos son: el elogio del amor y del matrimonio (*laus coniugii*), el elogio de los novios (*laus coniugum*), la descripción de la ceremonia o rito, y la formulación de deseos de prole para la pareja (Lohrisch, 1905: 61-69).

2. EL EPITALAMIO EN LA LITERATURA CLÁSICA

La tradición del epitalamio es antigua en la literatura clásica (Robbins, 1998: 784-787). En la lírica griega documentamos epitalamios, tanto corales (Alcmán) como en versión monódica (Safo). También se encuentran ejemplos insertos en la comedia y en la tragedia clásicas. En la poesía helenística debió de cultivarse el género con profusión, cada vez más literaturizado, pero el único ejemplo preservado es el *Idilio* 18 de Teócrito (*Epitalamio de Helena y Menelao*), en que por primera vez se introduce el epitalamio «ficticio», de carácter mítico. En la cultura romana existían unos cantos rituales que acompañaban a los novios en

1. Literatura: el epitalamio de Estacio (*Silv.* I 2) lleva como título en los manuscritos *Epithalamion in Stellam et Violentillam*. Preceptiva retórica: para Menandro el Rétor, el «epitalamio» (*epithalamios*) es una composición de carácter genérico sobre el tálamo, la alcoba, la familia y, sobre todo, el dios del matrimonio, pronunciado durante la boda; mientras que el «discurso del lecho nupcial» (*kateunastikós lógos*) se centra más en la unión en el lecho (405, 14 – 412, 1).

la procesión nupcial, los versos fesceninos, que han influido parcialmente en los tratamientos literarios. Como tales tratamientos literarios del género epitalamio, contamos con tres epitalamios de Catulo, dos reales (LXI y LXII) y uno de carácter mítico (LXIV: *Epitalamio de Tetis y Peleo*). En el libro IV de la *Eneida* de Virgilio, Ana pronuncia una elaborada alocución de persuasión (*suasoria*), para convencer a su hermana Dido de las ventajas del matrimonio con Eneas (vv. 31-55). En la tragedia *Fedra* de Séneca, la nodriza de Fedra dirige a Hipólito un discurso (vv. 435-482) que, sin ser técnicamente un epitalamio, funciona también como una *suasoria* al amor y al matrimonio. Estacio en época flavia compuso un extenso epitalamio, de carácter muy retórico (*Silvas* I 2), que, además, contiene un elaborado discurso dirigido por Venus a Violentila (vv. 161-200), la futura novia; en ese discurso, Estacio es deudor de Virgilio y de Séneca (Laguna Mariscal, 1994). Y Claudiano, en época tardoantigua, tiene largos epitalamios «oficiales», de clientelismo político, en honor del emperador Honorio y de María (X *Epithalamium in nuptias Honorii*), y en honor de Paladio y Celerina (XXX *Epithalamium Palladio et Celerinae*). Otros poetas latinos tardoantiguos que cultivaron el epitalamio son Sidonio Apolinar, Ennodio, Luxorio, Draconcio y Venancio Fortunato². Aunque cristianos, recurrieron a la imagería y mitología paganas de sus predecesores.

3. EL ARGUMENTO DEL *CARPE DIEM* EN EL EPITALAMIO POÉTICO LATINO

No debe resultar extraño que en algunas de las composiciones citadas encontremos el tópico del *carpe diem* como argumento inserto dentro del epitalamio. Como es sabido, el *carpe diem* (cuyos versos bautismales corresponden a Horacio, *Odas* I 11) es un antiguo tópico, consistente en la invitación a gozar de la juventud, de la belleza y del sexo, mientras aún se está a tiempo, y antes de que lo impidan la llegada de la vejez, la enfermedad y la muerte (Cristóbal, 1994). En sus versiones más completas, el tópico se desarrolla en cuatro partes (Márquez Guerrero, 1997): 1) Presente: invitación a gozar; 2) Presente-futuro inmediato: «mientras se está a tiempo»; 3) Futuro: llegará un momento en que no se estará a tiempo ya, por la enfermedad, vejez y muerte; 4) Tiempo intemporal: reflexión sobre la brevedad de la vida y, especialmente, de la belleza y de la juventud. La imagería que domina en el tópico es la vegetal y agrícola, con referencias a flores, plantas, frutos, recolección, estaciones y al ciclo natural; también abunda el léxico relativo al tiempo que se insta a aprovechar (día, tiempo, edad, hora, juventud, primavera, años).

Pues bien, en Catulo LXI, el cantor se despide así de la pareja de recién casados (vv. 225-228):

2. Cfr. C. MORELLI (1910) y Z. PAVLOVSKIS (1965).

*At boni
coniuges, bene uiuite et
munere assiduo ualentem
exercete iuuentam.*

Pero, nobles recién casados, vivid felices y
con disfrute continuo ejercitad
vuestra sana juventud.

Esta alocución incide solo en el punto 1) de la división que antes establecíamos para el *carpe diem*. Se trata, pues, de un tratamiento incompleto del tópico, pero es significativo el sintagma *exercete iuuentam*, con un verbo en imperativo (*exercete*) que apela al disfrute y ejercicio de la sexualidad, y cuyo complemento aporta una noción temporal (*iuuentam*), exactamente igual que en el sintagma-etiqueta *carpe diem*.

En el poema LXII de Catulo encontramos la justa poética entre un coro de chicas y otro de muchachos. Las chicas postulan, por timidez y recato, la virginidad, frente a los chicos, que instan a la entrega sexual, apelando al tópico del *carpe diem* y recurriendo a la imaginaria vegetal (en este caso, comparación entre muchacha y vid), rasgo recurrente del tópico (LXII 49-58):

*Vt uidua in nudo uitis quae nascitur aruo,
numquam se extollit, numquam mitem educat uuam,
sed tenerum prono deflectens pondere corpus
iam iam contingit summum radice flagellum;
hanc nulli agricolae, nulli coluere iuueni:
at si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
multi illam agricolae, multi coluere iuueni:
sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit;
cum par conubium maturo tempore adeptam est,
cara uiro magis et minus est inuisa parenti.*

Como la vid viuda que nace en yermo labrantío,
nunca se alza, nunca produce dulce uva,
sino que, doblando su flojo tronco con inclinado peso,
alcanza ya, ya, su raíz con el extremo de sus pámpanos:
a esta no la cultivaron campesinos algunos, ni novillos.
Pero si por ventura esta misma es unida a un olmo, su marido,
muchos campesinos la cultivaron, y muchos novillos:
Así es una muchacha, mientras permanece virgen, mientras envejece sin cultivo;
cuando a su debido tiempo ha conseguido un enlace que le cuadra,
es más querida a su esposo y menos odiosa a su progenitor.

También en el epitalamio catuliano en honor de Tetis y Peleo (LXIV), el poeta pone en boca de las Parcas un canto de bodas, cuyo objetivo primario es cantar la

profecía sobre Aquiles (futuro hijo de los novios), pero que incide asimismo en invitaciones yusivas (*agite, coniungite, accipiat, dedatur*) a disfrutar del sexo, en un contexto matrimonial (LXIV 372-374):

*quare agite optatos animi coniungite amores.
accipiat coniunx felici foedere diuam,
dedatur cupido iam dudum nupta marito.*

Por tanto, venga, unid los deseados amores de vuestro corazón.
Que el novio contemple a su diosa con feliz rito,
y sea entregada la novia al novio, ansioso ya hace tiempo.

Aunque no en el seno de un epitalamio, Virgilio presenta en la *Eneida* (IV 31-55) el discurso de *suasoria* de Ana a Dido, en que aquélla insta a su hermana a casarse nuevamente. Como argumento, y en este contexto matrimonial, Ana ape-la a un motivo cercano al *carpe diem* (vv. 31-34):

*Anna refert: 'o luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuuenta
nec dulcis natos Veneris nec praemia noris?
id cinerem aut manis credis curare sepultos?'*

Responde Ana: «Oh, más querida para tu hermana que la luz,
¿te marchitarás, sola, afligida, en mocedad eterna,
y no conocerás los dulces hijos ni los dones de Venus?
¿Crees que se preocupan de esto las cenizas o los Manes enterrados?»

Como *suasoria* al matrimonio que es, la alocución de Ana incluye algunos tópicos propios del epitalamio: el elogio de la «novia» (v, 31), la mención de la progenie (33 *dulcis natos*) y la alusión, aunque velada, al goce sexual (33 *Veneris... praemia*). Hemos visto cómo, en efecto, en los epitalamios de Catulo era habitual animar a los novios a la coyunda y hacer votos por una feliz descendencia. Los motivos que aparecen en este pasaje y que son cercanos a algunas partes que distinguíamos para el *carpe diem* son: la alusión (e implícita invitación) al goce sexual de *Veneris... praemia* (parte 1) del tópico; la mención de la juventud (32 *iuuenta*), etapa de la vida en que aún se está a tiempo (parte 2) del tópico; y reflexiones sobre la muerte, que se leen en el v. 34 (parte 3) del tópico.

En la tragedia *Fedra* de Séneca, la nodriza de Fedra dirige a Hipólito una larga *suasoria* para convencerlo de las ventajas del matrimonio (vv. 435-482). La nodriza insta a Hipólito al placer (437-452), incide en la duración efímera de la vida (446 *mobili cursu fugit*), aduce un ejemplo extraído de la naturaleza, inspirado en Catulo (455-460), y anima a la procreación como remedio contra la mortalidad del género humano (466-480). En este pasaje, pues, se han tratado prácticamente todas las secciones temáticas que se distinguían para el tópico.

Estacio, por su parte, elaboró un extenso y retórico epitalamio en 277 hexámetros, su *Silva* I 2, en honor de la boda del noble Lucio Arruncio Estela con Violentila. Se trata, como en el caso posterior de Claudiano, de una composición de marcado carácter político, ya que el novio es un prohombre, patrón de Estacio, muy bien posicionado en la corte del emperador Domiciano. Estacio elabora una fantasía mítica o excursio etiológico (vv. 46-200), en el cual los dioses Cupido y Venus intervienen directamente para propiciar el enamoramiento y la boda. Pues bien, es la propia Venus la que dirige un discurso de persuasión (*suasoria*) a Violentila, para vencer sus reticencias iniciales (era viuda, y quería respetar la memoria de su esposo difunto) e instarla a aceptar el matrimonio con Estela (vv. 161-193). Su argumento clave es la apelación al *carpe diem* (*Silvas* I 2, 164-169).

*quis morum fideique modus? numquamne uirili
summittere iugo? ueniet iam tristior aetas.
exerce formam et fugientibus utere donis:
non ideo tibi tale decus uultusque superbos
meque dedi uiduos ut transmittare per annos,
ceu non cara mihi.*

¿Qué límite habrá a tu recato y a tu fidelidad? ¿Nunca vas a someterte al yugo viril? Vendrá pronto una edad más triste. Disfruta de tu juventud y goza de dones fugitivos. No para esto te concedí yo tal hermosura y tu soberbio rostro y mi propia gracia: para que pasaras unos años de viudez como si no fueras mi favorita.

Esta versión del *carpe diem* es más completa, porque toca, aunque sea tangencialmente, las cuatro partes que distinguíamos en el tópic: 1) la invitación imperiosa (imperiosa porque procede de la autoridad divina y porque se formula mediante imperativos) a disfrutar de la juventud (166 *exerce formam et fugientibus utere donis*); 2) la alusión a la belleza de la mujer (166 *formam*, 167 *decus*) como símbolo de la etapa de la vida durante la cual todavía se está a tiempo; 3) la alusión a una etapa postrera, marcada por la vejez, en que ya no se estará a tiempo (165 *ueniet iam tristior aetas*); y, finalmente, 4) una sucinta disquisición teórica sobre el paso raudo del tiempo (165 *aetas*, 166 *fugientibus... donis*). Significativamente, usa el mismo verbo que Catulo, *exercere*, en claro homenaje intertextual (Catulo LXI 228 *exercete iuventam*) y para evocar el léxico propio de un epitalamio. Como homenaje a Catulo y como guiño matrimonial puede entenderse la adjetivación *uiduos* (v. 168) para referirse a los años de Violentila. Aunque conserva su sentido literal (ya que Violentila era viuda, y lo que se plantea es un segundo matrimonio), el adjetivo evoca simultáneamente la *vidua vitis* de Catulo (LXII 49)³.

3. En un artículo de útil consulta G. LAGUNA MARISCAL (1994) comenta con exhaustividad este pasaje, situándolo en el marco general del epitalamio latino.

4. MOTIVACIONES PARA LA INSERCIÓN DEL TÓPICO DEL *CARPE DIEM* EN EL EPITALAMIO

Cabría esbozar el porqué de la inserción del tópicos del *carpe diem* en estos contextos «matrimoniales», en el seno de epitalamios. Hay una motivación retórica y otra filosófica.

4.1. *Motivación retórica*

En el apartado retórico, el uso del *carpe diem* sirve como argumento. El epitalamio no sólo es un subgénero epidíctico, sino también un subgénero «impresivo», que busca aleccionar a los novios y al público. Su objetivo básico es defender la bondad del amor y de la institución del matrimonio, así como instar a los recién casados a la procreación. Tanto con un objetivo (elogiar el matrimonio) como con otro (deseo de prole) el *carpe diem* tiene naturaleza de argumento persuasivo. En este sentido, cabe recordar que uno de los ejercicios preparatorios retóricos era la *thesis*, consistente en la discusión, a favor o en contra, de un postulado general. Pues bien, un tema habitual de *thesis* era la conveniencia o no del matrimonio (*an uxor ducenda*). Un rétor, Téon (posiblemente del siglo I d.C.), ejemplifica brevemente los argumentos de esta *thesis*; y los rétores Libanio (s. IV d. C.) y Aftonio (fines s. IV) proporcionan, como ejemplos, tratamientos de la misma⁴. Los humanistas recuperarán este *corpus* retórico (Serrano Cueto, 2003: 154).

4.2. *Motivación filosófica*

Pero el uso del argumento del *carpe diem* tiene también una base filosófica, en parte de orientación epicúrea y en parte de raíz estoica. Recuérdese, por un lado, que el epicureísmo instaba a vivir el momento presente, dada la imposibilidad de conocer el futuro. Y el estoicismo, por su parte, valoraba positivamente el matrimonio, la familia y la procreación de hijos, como actitudes acordes con la naturaleza. Bastantes ideólogos estoicos, incluyendo a Crisipo y a Cicerón, coinciden en esta apreciación, pero es el filósofo romano Musonio el que le dedica el tratamiento más extenso (Laguna Mariscal, 1994: 268-269). Si el rétor Teón, ya citado, proporciona un tratamiento positivo de la *thesis* sobre la conveniencia de casarse, es precisamente por su carácter estoico (Reche Martínez, 1991: 37). Séneca escribió un tratado, hoy perdido, *De matrimonio*. Y no es de extrañar que

4. Cfr. RECHE MARTÍNEZ: Teón (1991: 149-150) y Aftonio (1991: 260-264). Theon, *Prog.* XII (Spengel, 1854, p. 120); Lib., *Thes.* XIII (Foerster 1915, pp. 550 ss.); Aphth., *Prog.* XIII (Spengel, 1854, pp. 50-53). Véase LAGUNA MARISCAL (1994: 266-267).

en una sección del pasaje previamente citado de la tragedia *Fedra*, del mismo Séneca, la nodriza, celestina *avant la lettre*, apele a un obvio argumento estoico (seguir a la naturaleza), como conclusión de la *suasoria* al amor dirigida a Hipólito, a quien exhorta así a abandonar un «lecho viudo» (vv. 481-482):

*proinde vitae sequere naturam ducem:
urbem frequenta, ciuium coetus cole.*

En consecuencia, sigue a la naturaleza como guía de la vida:
frecuenta la ciudad, cultiva las reuniones de los ciudadanos.

Los filósofos estoicos habrían firmado un *carpe diem*, como éste, cuyo objetivo es incitar a casarse y a procrear hijos.

5. PERVIVENCIA DEL *CARPE DIEM* EPITALÁMICO EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

Concluimos esta exposición con unas breves líneas sobre la utilización del argumento del *carpe diem* en epitalamios de la literatura occidental. Aunque, como en la literatura clásica, el argumento del *carpe diem* no aparece en los epitalamios como ingrediente imprescindible, es aludido de forma explícita en muchos de ellos.

En algunos casos el argumento del *carpe diem* se dirige a la novia, a quien el poeta urge a no desperdiciar tiempo remoloneando durante largo tiempo en la cama el día de su boda. Es un motivo especialmente recreado en la literatura inglesa, donde el ejemplo paradigmático nos lo ofrece George Wither (1588-1667) en su obra *Epithalamia* (1612), que celebra el matrimonio de la princesa Elizabeth, hija de Jaime I, con el Conde Palatino. En otros textos, el argumento del *carpe diem* sirve ante todo como recordatorio de que la vejez se acerca a gran velocidad y de que, por tanto, la joven pareja debería apresurarse a degustar a los placeres legítimos del lecho matrimonial. El «Epithalamium, on the Marriage of W.A.» de Walter Quin (1575-1641), escrito en 1603, es buen ejemplo de ello:

*Loe! Heere a youth of yongmen paragone,
Loe! There a nyphe the honour of her sex,
By happye lot combind together soone,
By love, which doth not them by crosses vex;
For with delay the flower of youth doth waste,
O Hymen come, and knit this couple fast!*

No faltan los poemas que presentan, normalmente como ingrediente secundario, el argumento de la procreación, que aparece en forma de especulación esperanzada

del poeta sobre la perpetuación de las dos familias en los hijos venideros. Así lo vemos en «Hymn to Hymen», de George Chapman (1560-1634)⁵, o en «A Filis recién casada», de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), poema basado en la curiosa ficción de que el epitalamio lo entona no un observador objetivo, sino un antiguo enamorado de la novia⁶. Este motivo secundario del deseo de prole, que, como antes apuntamos, formaba parte de las convenciones del epitalamio latino clásico, aparece de forma modélica en un pasaje del ya mencionado poema LXI de Catulo (207-211):

*Ludite ut lubet, et breui
Liberos date. Non decet
Tam uetus sine liberis
Nomen esse, sed indidem
Semper ingenerari.*

Haced el amor como os plazca y traed
pronto hijos. No conviene
a un apellido tan ilustre permanecer
sin hijos, sino que el tronco común
se regenere siempre.

En la literatura moderna, reúne, en fin, la mayor parte de los ingredientes mencionados la tercera de las *Éphémères* (1841) de Alexandre Latiel (1816-1851), el «poeta leproso» de Louisiana, que se titula, precisamente, «Épithalame». En la cuarta estrofa se refiere el autor a la fugacidad de la vida, a la necesidad de disfrutarla en amor constante y desea a la pareja que los frutos de su amor reflejen su perfecta felicidad actual:

*Vous le savez, la vie est un passage,
Les vrais plaisirs sont toujours inconstants.
Soyez heureux, n'abusez pas de l'âge :
L'hiver arrive et fait fuir le printemps.
Dans l'âge de l'or, la sensible vieillesse,
Après vingt ans, brûlait du même amour.
Puissiez-vous voir vos fils avec ivresse
Refléter ce beau jour.*

5. Cfr. J. E. WELLINGTON (1956: 214-266), que nos ofrece interesantes ejemplos de *carpe diem* matrimonial en la literatura inglesa del XVII, tanto epitalámicos, como, sobre todo, insertos en otro tipo de discurso. De él hemos tomado los ejemplos ingleses citados.

6. El sujeto lírico de «Le chapeau de la mariée», poema del autor francés de epitalamios Pierre-Jean de Béranger (1780-1857), no será tan gentil con la recién casada y su pudiente esposo, pues, tras describir la ceremonia y toda su parafernalia, incluida la noche de bodas, a la que se refiere prospectivamente, se jactará de haber gozado antes de la dama y deseará al marido, que la cree virgen, nuevos engaños: «Le voilà trompé, ce mari! / Ah! Qu'il le soit bien plus encore!».

Alexandre Latil, poeta francófono, sigue el modelo de un autor metropolitano, el ya citado Pierre-Jean de Béranger (n.4), a quien, de hecho, invoca en la estrofa inicial de este epitalamio, pero, como éste bebió esencialmente de los clásicos grecolatinos, podemos considerar que el círculo queda cerrado.

Parece, en efecto, que los autores modernos de epitalamios encontraron en las composiciones clásicas, un modelo digno de ser imitado, y que, al heredar las convenciones del género, heredaron también su doble motivación: retórica y filosófica. Los cambios ideológicos, sin duda, han ido dejando su impronta en las diferentes composiciones, pero analizar las peculiaridades que entraña el uso del *carpe diem* epitalámico en la poesía occidental es una tarea que excede el marco de este trabajo. Tampoco podemos referirnos aquí a la importancia que ha podido tener el epitalamio neolatino en la configuración del epitalamio moderno⁷. Con la presente contribución no hemos pretendido más que realizar un breve comentario sobre la presencia del tópico del *carpe diem* en el epitalamio poético latino y una indagación somera sobre los motivos retóricos y filosóficos que determinaron su inserción en numerosas muestras representativas del género.

BIBLIOGRAFÍA

- V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «El tópico del *carpe diem* en las letras latinas», *Aspectos didácticos de latín 4* (1994), pp. 225-267.
- R. FOERSTER, *Libanii opera*, vol. 8, Leipzig 1915.
- G. LAGUNA MARISCAL, «Invitación al matrimonio: en torno a un pasaje estaciano (*silu.* I 2, 161-200)», *Emerita* 62 (1994), pp. 263-288.
- H. LOHRISCH, «Carmina nuptialia», *De Papinii Statii Silvarum poetae studiis rhetoricis*, Halis Saxonum 1905, pp. 61-69.
- M. A. MÁRQUEZ GUERRERO, «Les variations du *carpe diem* dans Prop. 2.15», *Exemplaria* 1 (1997), pp. 201-204.
- C. MORELLI, «L'epitalamio nella tarda poesia latina», *SIFC* 17 (1910), pp. 319-342.
- Z. PAVLOVSKIS, «Statius and the late Latin *epithalamia*», *CPh* 60 (1965), pp. 164-177.
- M. D. RECHE MARTÍNEZ, *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica*, Madrid 1991.
- E. ROBBINS, «Hymenaios», en *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* 5, Stuttgart-Weimar 1998, cols. 784-787.
- A. SERRANO CUETO, «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 23.1 (2003), pp. 153-170.
- L. SPENGLER, *Rhetores Graeci*, vol. II, Leipzig 1854.
- J. E. WELLINGTON, *An Analysis of the Carpe Diem Theme in Seventeenth-Century English Poetry (1590-1700)*, Diss. Florida State University 1956.

7. Sobre el epitalamio neolatino, cfr. A. SERRANO CUETO (2003). Aunque referido en concreto al tópico de la novia remisa y el novio ardiente en este subgénero, suministra interesantes apuntes de conjunto sobre el epitalamio humanístico.

LOS AVATARES DEL LIBRO EN LA POESÍA LATINA
Y EL ATAQUE DE LAS POLILLAS

RAÚL MANCHÓN GÓMEZ
Universidad de Jaén

*A Lola Rincón,
victurus genium debet habere liber
Marcial, Epigramas VI 61, 10*

Resumen: Se estudian cinco tipos de alusiones al destino trágico del libro en la poesía latina, desde el siglo I a. C. hasta el siglo V d. C. Suelen aparecer de forma conjunta en los poemas de crítica literaria o en los poemas de preliminares. Constituyen un tópico literario que no ha recibido la debida atención por parte de los estudiosos.

Palabras clave: destino trágico del libro, papel mojado, papel quemado, papel de envoltorio, papel de reciclaje, ataque de las polillas, crítica literaria, Marcial.

Summary: Five different kinds of references to the tragic destiny of the book in Latin poetry are studied here. They date from the 1th century BC to the 5th century AD. They usually appear together in literary critical poems or in preliminary poems and they are a literary theme to which critics have not paid special attention.

Keywords: Tragic destiny of the book, wet paper, burned paper, wrapping paper, recycling paper, moth-eaten, literary criticism, Martial

1. EL TRÁGICO DESTINO DEL LIBRO GRECOLATINO

1. 1. *Papel mojado y papel quemado*

El libro grecolatino tuvo que hacer frente a avatares muy diversos para sobrevivir¹. El paso del tiempo y las cambiantes modas literarias pusieron, por ejemplo, en grave riesgo la transmisión de muchos textos antiguos. La censura estatal también constituyó un serio peligro para las obras literarias, en especial para los libros políticamente incorrectos, cuyo destino más inmediato era acabar, por orden imperial, en la hoguera². Pero no sólo por ese motivo eran enviados los libros a la hoguera. Muy célebre fue la ocurrencia del emperador Caracala de quemar todos los escritos de Aristóteles por el simple hecho de que detestaba a los filósofos peripatéticos³. Por fortuna la ocurrencia no llegó a tener efecto.

En otros casos la conservación de un libro dependió del puro capricho de sus autores. El poeta Tibulo, por ejemplo, quiso destruir, por despecho, los versos que le dedicó a su amado Márato condenándolos al fuego y a las aguas: *Illa velim rapida Volcanus carmina flamma / torreat et liquida deleat amnis aqua* (I 9, 49-50).

En ocasiones, fue el desmedido afán por conseguir una obra perfecta lo que pudo dar al traste con la publicación de un libro. Virgilio pensó en quemar la *Eneida* porque, a su juicio, su obra no estaba bien acabada⁴. Ese fue también el motivo principal por el que Ovidio, durante su exilio, concibió la idea de entregar a las llamas sus *Metamorfosis* y otras obras suyas, como él mismo confesó en estos versos: *Haec (carmina) ego discedens, sicut bene multa meorum, / ipse mea posui maestus in igne manu. / Sic ego non meritos mecum peritura libellos / imposui rapidis viscera rogis: / vel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus, / vel quod adhuc crescens et rude carmen erat* (*Tristia* I 7, 15-20)⁵.

1. Para una visión de conjunto véase Th. BIRT, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältniss zur Litteratur*, Berlin: W. HERTZ 1882 (reimpr. 1959), en particular pp. 364-370 (apartado dedicado a los «Geringe Dauerhaftigkeit der Papyrusrolle») y T. KLEBERG, «Comercio librario y actividad editorial en el Mundo Antiguo», G. Cavallo (dir.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo. Guía histórica y crítica*. Versión española de Juan Signes Codoñer, Madrid: Alianza Editorial 1995, pp. 51-107, en especial pp. 93-99.

2. Téngase además en cuenta que el papiro se usó a menudo como material inflamable en las hogueras funerarias. Marcial se refiere a este hecho en varios epigramas: *levis arsura struitur Libitina papyro* (epigr. X 97, 1) y *fartus papyro dum tibi torus crescit* (epigr. VIII 54, 14). Cf. BIRT, *op. cit.*, p. 97.

3. Vid. L. GIL, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid: Alianza Editorial 2007³, p. 264. Muy interesante es el apartado «Los emperadores del siglo I», pp. 159-214, donde Gil da cuenta de los libros que fueron quemados por orden imperial.

4. Cf. Suetonio, *De uiris illustribus*, «Vita Vergilii» 38-39.

5. Véanse también estos ejemplos de los *Tristia* de Ovidio: *Saepe manus demens, studiis irata sibique, / misit in arsuos carmina nostra focos* (IV 1, 101-2). *Multa quidem scripsi, sed, quae vitiosa putavi, / emendaturis ignibus ipse dedi. / Tunc quoque, cum fugerem, quaedam placitura cremavi, /*

También hubo libros que estuvieron a punto de acabar en el fondo del mar. Uno de ellos fue el *De Republica* de Cicerón, que, como es sabido, se nos ha conservado incompleto. La redacción de esta obra fue tan laboriosa que Cicerón pensó abandonarla e incluso deshacerse de ella arrojándola a las aguas del Mediterráneo⁶.

En los ejemplos que hemos mencionado se alude de forma recurrente al fuego y al agua como elementos destructores de los libros. Estas alusiones son especialmente frecuentes en los poemas de crítica literaria. El texto que Catulo dedicó a los *cacata carta* del pésimo escritor Volusio da buena cuenta de ello: *Annales Volusi [...] scripta tardipedi deo daturam / infelicibus ustulanda lignis. / At vos interea venite in ignem, / pleni ruris et inficetiarum / Annales Volusi, cacata carta (Carm. XXXVI)*.

Más rotundo fue Marcial en su crítica a los poemas de Baso, de los que dice lo siguiente: *Colchida quid scribis, quid scribis, amice, Thyesten? / quo tibi vel Nioben, Basse, vel Andromachen? / materia est, mihi crede, tuis aptissima chartis. / Deucalion vel, si non placet hic, Phaeton (V 53)*⁷. Como vemos, el destino que se merecen los poemas de Baso es ser borrados por el agua o destruidos por el fuego. La forma empleada por Marcial para expresar esa idea es además irónica. La ironía consiste en recurrir a dos nombres mitológicos (*Deucalion* = aguas y *Phaeton* = fuego) para criticar precisamente el contenido mitológico de los poemas de Baso. Marcial, en suma, le paga a Baso con la misma moneda. Conviene advertir que Marcial imita en este texto sendos epigramas del poeta griego Lucilio, de época de Nerón⁸.

Tampoco se libraron de las aguas los propios poemas de Marcial. A ello alude, con su habitual sarcasmo, el poeta en diversas ocasiones. Por ejemplo: *Cursorem sexta tibi, Rufe, remisimus hora / carmina quem madidum nostra tulisse reor: / imbribus immodicis caelum nam forte ruebat. / Non aliter mitti debuit ille liber (III 100)*.

En otros casos las aguas que iban a estropear los escritos del poeta no son las de la lluvia, como acabamos de ver. En un breve epigrama, en el que Marcial finge que Domiciano habla con él, se dice: *Do tibi naumachiam, tu das nobis epigrammata. /*

iratus studio carminibusque meis (IV 10, 61-4). Scribimus et scriptos absumimus igne libellos: / exitus est studii parva favilla mei. / Nec possum et cupio non nullos ducere versus: / ponitur idcirco noster in igne labor, / nec nisi pars casu flammis erepta dolove. / Ad vos ingenii pervenit ulla mei. / Sic utinam, quae nil metuentem tale magistrum / perdidit, in cineres Ars mea versa foret! (V 12, 61-68).

6. Da cuenta de ello el propio Cicerón en la carta que remite a su hermano Quinto en mayo del año 54 desde su villa de Cumas o de Pompeya: *Scribendam illa quae dixeram πολιτικά, spissum sane opus et operosum; sed si ex sententia successerit, bene erit opera posita, sin minus, in illud ipsum mare deiciemus quod spectantes scribimus (Cic. Epistulae ad Quintum fratrem II 12, 1)*. Sigo la edición *Cicéron. Correspondance*. Tome III. Texte établi et traduit par L.-A. Constans. Paris: Les Belles Lettres, 1971⁶, p. 62, n^o 137.

7. La edición de Marcial que he empleado para todos los epigramas citados en el presente trabajo es la de W. M. LINDSAY, *M. Val. Martialis Epigrammata*, Oxford: Clarendon Press 1929².

8. Cf. *Anthologia Palatina*, XI 131 y 214 (edición de R. AUBRETON, *Anthologie grecque. Première partie. Anthologie Palatine*. Tome X (Livre XI), Paris: Les Belles Lettres, 1972, pp. 120 y 148). Sobre la influencia de los epigramas de Lucilio en Marcial véase en especial W. BURNIKEL, *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*, Wiesbaden.

Vis, puto, cum libro, Marce, natare tuo (I 5). En este texto Domiciano amenaza con tirar al agua (*natare*)⁹ al poeta y a su propio libro porque el libro de Marcial es muy poca cosa en comparación con la naumaquía que el emperador ha organizado.

Vale la pena recordar que el humanista español Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640) se ocupó, en una de sus declaraciones magistrales¹⁰, del mencionado epigrama de Marcial y del asunto de los libros convertidos en papel mojado. Del epigrama de Marcial dice así Patón: «Amenázale (*Domiciano*) con la pena de las malas poesías, que es hechallas (sic) en remojo, y aún a él mismo, pues le dize quiere nadar con su libro. Sin la qual auia y ay otras por que passan las poesías no estimadas, o ya por no ser conocidas siendo buenas, o ya por ser a la verdad y con toda certeza malas. Una dellas era cubrir con los papeles, en que se escriuian, especias, pescados, confituras, pimientas y encienso y otras cosas que se cubren con papelones inútiles» (fols. 2-3).

Pues bien, el castigo de arrojar al agua a los malos poetas y a sus obras debió de ser una costumbre habitual entre los emperadores romanos. Sabemos que Calígula obligó a unos poetas a borrar sus escritos con la lengua o con una esponja si no querían ser sumergidos en un río. El motivo de este atroz castigo fue que los poemas no gustaron al público del certamen literario organizado por el despótico emperador. Esta noticia nos la ha transmitido Suetonio: *ferunt... eos autem, qui maxime displicuissent, scripta sua spongia linguaue delere iussos, nisi ferulis obiurgari aut flumine proximo mergi maluissent*¹¹.

Ese era, por tanto, el destino adecuado para la poesía de poca calidad, acabar como papel mojado, un asunto del que Marcial también se hace eco en este ingenioso epigrama: *Nympharum templis quisquis sua carmina donat, / quid fieri libris debeat ipse monet* (IX 58, 7-8).

1. 2. *Papel de envoltorio*

Como es sabido, los libros desgastados o en malas condiciones podían ser utilizados como envoltorio. A este humillante destino también se vieron abocados los libros recién publicados, que fueron usados a menudo en los mercados

9. Véase también el epigrama titulado «Calvi de aquae frigidae usu»: *Haec tibi quae fontes et aquarum nomina dicit, / ipsa suas melius charta natabat aquas* (XIV 196). Sobre el epigrama de Marcial y Domiciano (I 5) cf. P. HOWELL, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London: The Athlone Press, 1980, pp. 116-118.

10. *Declaración magistral del dístico Epigrama de Marcial lib. I ep. 6* [A Don Juan Chacón Narváez y Salinas]. En el colofón: «Por el Maestro Bartholome Ximenez Paton en su estudio de Villanueva de los Infantes». Madrid (?), 1629 (?). En 4º, 8 fols. La *Declaración* de Patón que he consultado es el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid R/13210, fols. 33-36, del que existe fotocopia en la Biblioteca del Instituto de Estudios Giennenses (D-5910: «[Colección de temas gramaticales]. Bartolomé Ximénez Patón. [s. l.: s. a.] 1627-1632»).

11. Suet., *Vitae Caesarum* (Cal. 20). Cf. GIL, *op. cit.*, p. 196 y 431 n. 9.

como papel para envolver pescado, perfumes y especias. Al igual que en el caso de las alusiones al papel quemado y al papel mojado, los testimonios poéticos relativos al tema del «papel de envoltorio» versan, en su mayoría, sobre crítica literaria. El punto de partida es este texto de Catulo: *At Volusi annales Paduam morientur ad ipsam / et laxas scombris saepe dabunt tunicas* (Carm. 95, 7-8).

Los mismos peces (*scombris*, «caballa») ¹², los mismos envoltorios (*tunicae*) y el mismo verbo (*dare*) del último verso de Catulo se encuentran en el epigrama en el que Marcial se dirige a su librito para advertirle de los riesgos que corre y de la mala acogida que puede tener si no cuenta con la aprobación del docto Apolinar: *Si te (librum) pectore, si tenebit (Apollinaris) ore, / nec rhonchos metues maligniorum, / nec scombris tunicas dabis molestas* (IV 86, 6-8) ¹³. Como remate (vv. 9-10) el poeta menciona otro destino infame para su libro: acabar en las cajas de los comerciantes de salazón (*si damnaverit, ad salariorum / curras scrinia protinus licebit*).

Más *scombris* tenemos en el poema de Marcial dedicado al poeta Ligurino: *Quod si non scombris scelerata poemata donas, / cenabis solus iam, Ligurine, domi* (III 50, 9-10). Tan malos eran los poemas de Ligurino (*scelerata* «infames») que sólo valían, como afirma Marcial, para envolver ese tipo pescado ¹⁴.

Era lógico, por tanto, que los libros, sobre todo los buenos libros, temiesen la presencia de ese pescado, como menciona Persio en estos versos: *an erit qui velle recuset / os populi meruisse et, cedro digna locutus, / linquere nec scombros metuentia carmina nec tus* (I 41-43). Persio se sirve aquí (en clara dependencia con los versos de Catulo citados más arriba) del término *scombris* para expresar el sórdido destino que esperaba a los poemas, aunque en este caso se tratase de buenos poemas. Y no sólo eso. Persio también menciona otro de los productos que podían ser envueltos en las hojas de un libro, el incienso (*tus*), que era muy apreciado por los romanos. Que nosotros sepamos, es la primera vez que aparecen juntos, en la poesía latina, los términos *scombros* y *tus* en referencia al trágico fin de un libro.

La pareja léxica pescado-incienso de Persio se vio ampliada posteriormente con el término *piper*, «pimienta», como hace Marcial en este epigrama dirigido a su librito: *Cuius vis fieri, libelle, munus? / Festina tibi vindicem parare, / ne*

12. En la *Declaración* de Patón que hemos mencionado más arriba (nota 10) el autor también presta atención a los *scombros* de los que dice lo siguiente: «Los escombros [...] son unos pecezillos menudos que se suelen salar y se llaman anchouas, y los Franceses los llaman enchoez, de los cuales haze mención Plinio lib. 3 cap. 8, y los emboluian en papel para assallos, como a los sessos y otras cosas» (fol. 3).

13. Nótese la semejanza que guarda el verso *nec scombris tunicas dabis molestas* con el último verso del mencionado poema de Catulo. Véase al respecto R. T. CESILA, «Livros ou papel de embruhlo?: intertextos catulianos em dois epigramas de Marcial», *Anais do Seta* 2 (2008), pp. 135-141, en especial pp. 136-7.

14. Este epigrama tiene como modelo otro de Lucilio en la *Anthologia Palatina*, XI 394. Vid supra nota 8.

nigram cito raptus in culinam / cordylas madida tegas papyro / vel turis piperisve sis cucullus (III 2, 1-5). Probablemente en la composición de este poema, en el que en lugar de *scombros* se menciona otro tipo de pescado, *cordylas* «atunes», Marcial tuvo también en cuenta los siguientes versos de Horacio: *deferar in vicum vendentem tus et odores / et piper et quidquid chartis amicitur ineptis* (*Ep.* II 1, 269-270). Horacio se lamenta aquí, por boca de su propio libro, del destino al que puede verse abocado su obra poética si acaba convertida en simple papel de envoltorio en los mercados que venden incienso (*tus*), perfumes (*odores*) o pimienta (*piper*).

Marcial amplió aún más la nómina de productos que podían ser envueltos en las páginas de un libro. A las *cordylae* del anterior epigrama Marcial añade las aceitunas (*olivae*) en el siguiente poema: *Ne toga cordylis et paenula desit olivis [...] perditte Niliacas, Musae, mea damna, papyros* (XIII 1, 1-3).

Las alusiones al pescado, incienso, perfume, pimienta y aceitunas que hemos visto en los anteriores poemas son, en su mayoría, de tono jocoso. El propósito es siempre el mismo: ridiculizar o criticar una obra literaria o bien advertir al libro del riesgo que puede correr cuando se enfrenta a los lectores. El tono jocoso es evidente en el poema en el que Estacio se queja del regalo que le ha hecho su amigo Porcio Gripo. La queja estaba justificada. El regalo consistió en un libro en pésimo estado de conservación y con un papel de tan mala calidad que parecía papel para embalaje de olivas, pimienta, incienso y sardinas. El poema de Estacio, que constituye una parodia de los poemas de envío de regalos, dice así: *Noster purpureus nousque charta / et binis decoratus umbilicis [...] tu rosam tineis situque putrem, / quales aut Libycis madent oliuis / aut tus Niliacum piperue seruant / aut Byzantiacos colunt lacertos* (*Silu.* IV 9, 7-13).

Sidonio Apolinar también se hizo eco de este motivo literario, pero sin la gracia y el salero de Marcial o de Estacio. El apóstrofe que Sidonio dirige a su propio libro dice así: *Nos valde sterilis modos Camenae / rariae credimus hos breviq[ue] chartae, / quae scombros merito piperque portet* (*Carm.* IX, 318-320). Los términos empleados por Sidonio siguen siendo los mismos (*scombros*, *piper*), pero tienen ya un carácter formulario. Son, en definitiva, un ingrediente más en las habituales fórmulas de humildad (*locus humilitatis*) de la poesía cristiana o, como confiesa modestamente el poeta, el resultado de su *sterilis Camenae*.

1. 3. *Papel de reciclaje*

Otro destino indigno de un libro fue su uso en las escuelas primarias como papel de desecho (hoy diríamos papel para reciclar). Marcial habla de este asunto en el epigrama dedicado a su librito (IV 86) del que nos hemos ocupado más arriba. En el último verso (v. 11) de dicho epigrama el poeta le dice a su libro que puede acabar como papel garabateado por los niños (*inversa pueris arande*

charta) si no recibe el *placet* del crítico Apolinar. Tal era el sino que les esperaba especialmente a los libros que pasaban de moda, libros que además podían sufrir el exilio del olvido en los rincones más remotos y provincianos del Imperio, como le profetizó Horacio a su libro de Epístolas: *carus eris Romae donec te deserat aetas. / Contrectatus ubi manibus sordescere uulgi / coeperis [...] fugies Vticam aut uinctus mitteris Ilerdam [...] Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem / occupet extremis in uicis balba senectus* (Ep. I 20, 10-18).

2. EL ATAQUE DE LAS POLILLAS

2. 1. Consideraciones previas

Ciertos animalitos también supusieron un grave riesgo para la conservación de las obras literarias de la Roma antigua. Muchos libros acabaron, por ejemplo, consumidos o dañados por los ratones. El ejemplar de la *República* de Platón que Cicerón conservaba en su casa acabó roído por los malditos roedores: *Platonis Politian nuper apud me mures corroserunt* (*De diuinatione* II, XXVII, 59). Juvenal también nos ha transmitido una anécdota similar. En el pisito de cierto escritor de Roma unos ratones se dieron un festín con los poemas griegos de su dueño: *iamque vetus Graecos servabat cista libellos / et divina opici rodebant carmina mures* (*Sat.* III 206-7). Contamos además con un poema griego de Aristón (*Anthologia Palatina*, VI 303) en el que el autor trata de disuadir, con amenazas, a los ratones para que no vuelvan a comerse sus libros¹⁵.

No sólo los roedores fueron un enemigo declarado de los libros. En un gracioso epigrama anónimo latino se cuenta que incluso un burrito se comió una parte de la *Eneida*: *Carminis Iliaci libros consumpsit asellus. / O fatum Troiae! aut ecus aut asinus*¹⁶.

Pero la amenaza más grave a la que estaban expuestos los libros fue la de los insectos, sobre todo la polilla (*tinea*), la carcoma (*caries*) y cierto tipo de escarabajos (*blatta*)¹⁷ o gusanos, huéspedes indeseables del papiro. Como veremos, las alusiones a estos insectos aparecen, de forma ocasional, en la poesía latina desde el s. I a. C. hasta el s. VI de nuestra era.

15. Cf. BIRT, *op. cit.*, p. 365.

16. «De libris Vergili ab asino comestis», en *Anthologia Latina. I. Carmina in codicibus scripta*. Recensuit D. R. Shackleton-Bailey. Fasc. 1. Libri Salmasiani aliorumque carmina. Stuttgart: Teubner, 1982, p. 158, nº 213.

17. No está claro qué tipo de insecto era la *blatta* (mencionada, como luego veremos, por Marcial en dos epigramas: XIII 1, 3 y XIV 37, 2). Al parecer se trataba de un escarabajo o cucaracha. Cf. ThLL s. v *blatta* I, vol. II, fasc. IX, 1990, col. 2050, lin. 18 y ss. En el *Oxford Latin Dictionary*, s. v., se indica: «A name applied to various insects, e. g. cockroach, clothes-moth, book-worm».

2. 2. Testimonios

Las polillas se criaban con suma facilidad en el papiro (Plinio, *Nat. Hist.* XI 117). Por ello se hizo necesario guardar este material en cajitas de madera o embadurnar sus hojas con aceite de cedro a modo de repelente¹⁸. A pesar de estos remedios, el papiro fue presa fácil de las polillas¹⁹, y éstas, a su vez, un motivo de preocupación para los poetas. Algunos poetas se tomaron el asunto con sentido del humor. El poeta Sinfosio (s. IV-V) le dedicó, por ejemplo, a la polilla una de las adivinanzas más divertidas de su libro de *Enigmas*. Dice así Sinfosio: *Littera me pavit, nec quid sit littera novi / In libris vixi, nec sum studiosior inde. / Exedi Musas, nec adhuc tamen ipsa profeci*²⁰.

Otros escritores no se tomaron el asunto con el mismo sentido del humor de Sinfosio. No estaba la cosa para bromas ni para chistes graciosos, dada la carestía de papiro que existió en la Antigüedad grecolatina y lo caro que resultaba la adquisición de ese material escritorio. Así se deduce del epigrama en el que cierto gramático griego maldice a un «negro animal» come-libros (posiblemente se trate de la polilla o la carcoma): «*Oh, el peor enemigo de las Musas, tú que devoras las páginas de los libros, huésped funesto de los agujeros, que sin cesar te alimentas de lo que robas a la ciencia. ¿Por qué, negro animal, tiendes tus trampas a los sagrados pensamientos, dejando marcas de tu odiosa imagen? ¡Huye lejos de las Musas, vete muy lejos, para no inspirar en el ojo de un buen juez una malhadada mirada!*»²¹.

Los textos que acabamos de mencionar constituyen el último eslabón de las alusiones a las polillas come-libros que hemos encontrado en la poesía grecolatina. Hemos localizado muy pocos testimonios: un único ejemplo en Horacio, Ovidio, Estacio, Juvenal y Luxorio; dos en Ausonio y cuatro en Marcial.

La primera mención se halla en el texto de Horacio (*epist.* I 20, 10-18) en el que éste le augura un trágico final a su colección de *Epístolas*, como hemos visto más arriba (1. 3.). Ese trágico final podía ser acabar, por un lado, como papel de reciclaje y, por otro, ser devorado por las polillas (*tineas pasces taciturnus inertis*, v. 12).

18. *libros citatos fuisse; propterea arbitrarier tineas non tetigisse* (Plinio, *Hist. Nat.* XIII 86, a partir de una cita del escritor L. Casio Hemina). Véase además Plinio, *ibid.* XVI 197 (*cedri oleo peruncta materies nec tineam nec cariem sentit*) y Vitruvio II 9, 13 (*ex cedro oleum... nascitur, quo reliquae res cum sunt unctae, uti etiam libri, a tineis et a carie non laeduntur*).

19. *lectos [...] amisimus propter cariem et tineam*, afirma, por ejemplo, Varrón, en sus *Memipeae* 227.

20. Sigo la edición de Shackleton-Bailey de la *Anthologia Latina* (cf. supra nota 16), p. 207, n° XVI «Tinea». Ofrezco la siguiente traducción: «*La letra me tiene miedo, pero yo no sé qué es una letra. / En los libros he vivido, pero no por ello soy más erudita. / Me he comido a las Musas, y, sin embargo, aún no he sacado provecho de ellas*».

21. *Anthologia Palatina* IX 251. En la traducción me he basado en el texto griego y la versión inglesa de W. R. PATON, *The Greek Anthology. Book IX*, Cambridge-London, Loeb Classical Texts 1998 (1ª edic. 1917), pp. 132-3.

Las polillas eran desde luego el enemigo público número uno de los libros. Debido a su insaciable apetito de papiro, no hacían distinción a la hora de comerse un texto. Ahora bien, este hecho también podía tener su parte positiva dado que las polillas podían contribuir a eliminar del panorama literario las obras de los malos escritores. Eso es precisamente lo que sugiere Marcial en el poemita en el que una estantería para libros amenaza a su dueño con dejar entrar a las polillas y a la carcoma si no le da libros selectos: *Selectos nisi das mihi libellos, / admittam tineas trucesque blattas* (XIV 37).

Pero, por desgracia, las polillas no sólo se sentían atraídas por los malos poemas. Los buenos poemas, aunque gozasen del favor del público, también estaban amenazados por estos insectos, como leemos en el epigrama de Marcial dedicado al buen poeta Pompulo: *Ingeniosa tamen Pompulli scripta feruntur: / 'Sed famae non est hoc, mihi crede, satis: / quam multi tineas pascunt blattasque diserti / et redimunt soli carmina docta coci!* (VI 61, 5-8).

Parecida suerte a la de Pompulo corrió otro escritor de buena reputación, un tal Telesino, a quien Juvenal aconseja que se dedique a otros menesteres más rentables que el cultivo de las letras y que destruya, lo antes posible, sus textos entregándolos a las llamas o abandonándolos a las polillas: *lignorum aliquid posce ocius et, quae / componis, dona Veneris, Telesine, marito, / aut claude et positos tinea pertunde libellos* (sat. VII 24-26).

Este tipo de alusiones a las polillas destructoras de libros son, como acabamos de ver, un tema recurrente en los poemas de crítica literaria, sobre todo en el caso de Marcial, quien también hace autocrítica de su propia obra con los mismos bichitos como protagonistas. En el epigrama dedicatorio de su libro XIII (del que ya nos hemos ocupado a propósito del asunto del «papel de envoltorio» 1. 2.) Marcial ruega a las Musas que echen a perder sus propios versos para que no pasen hambre las pobres polillas: *inopem metuat sordida blatta famem* (XIII 1, 3). El tono irónico del texto es evidente ya que Marcial está haciendo una parodia del *locus humilitatis* característico de los poemas dedicatorios.

No menos irónica es la mención a las polillas que encontramos en el epigrama en el que Marcial se dirige al libro que acaba de publicar y le aconseja que busque como lectores al vulgo desocupado del Quirino: *Quo tu, quo, liber otiose, tendis [...] vicini pete porticum Quirini [...] sunt illic duo tresve qui revolvant / nostrarum tineas ineptiarum* (XI 1, 1-14). En este texto Marcial recurre al ingenioso giro *tineas nostrarum ineptiarum*, «las polillas de mis tonterías», para denigrar de forma humorística a su propia obra, constituida por poemas ocasionales que van a ser pasto de las polillas. Por lo tanto, para Marcial la supervivencia material de su libro, como soporte físico, está estrechamente ligada a la dignidad o indignidad de la composición que la contiene²². Y esa dignidad está aquí simbolizada a la inversa con la alusión a las polillas.

22. Véase al respecto I. VALLEJO MOREU, *Terminología libraria y crítico-literaria en Marcial*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC) 2008, p. 188.

De tenor similar es el poema de Ausonio “Προσωποποιία in chartam”, que sirve de prefacio a la colección de epigramas de este escritor. El poeta entabla un diálogo con la hoja de papiro sobre la que va a componer sus epigramas: *Si tineas cariemque pati te, charta, necesse est, / incipe versiculis ante perire meis. / ‘Malo, inquis, tineis’, sapis, aerumnose libelle, / perfungi mavis qui levioere malo. Ast ego damnosae nolo otia perdere Musae (Epigrammata 1, 1-15)*²³.

Estos versos constituyen una justificación, en tono irónico, del propio proceso de creación literaria, como ha estudiado Marina Sáez²⁴. Según esta estudiosa, Ausonio se dirige al papel en blanco (*charta*) para recordarle que, ya que está destinado a perecer devorado por las polillas y la carcoma, no debería importarle que empiece a estropearse con sus versillos. A lo cual el papiro replica que prefiere las polillas antes que los poemas del autor²⁵. Todo ello representa, en definitiva, una parodia, como en el caso del anterior epigrama de Marcial (XI 1), de los textos de introducción o presentación de una obra poética.

La voracidad de las polillas debió de ser proverbial. Ovidio alude a este hecho al comparar los estragos que causan las polillas en los libros con el daño producido por la carcoma de la madera, las olas del mar y el orín corrosivo del hierro²⁶. El daño irreparable que causaban las polillas en los libros es también objeto de comentario en estos versos de Ausonio: *Victori [...] exesas tineis opicasque evolvere chartas / maior quam promptis cura tibi in studiis (Commemoratio professorum Burdigalensium 22)*. El mismo asunto se encuentra en el texto del poeta Luxorio dedicado a su libro, que reza así: [liber] *nostris defugiens pauperiem laris, / quo dudum modico sordidus angulo / squalebas, tineis iam prope deditus*²⁷. También podemos mencionar, por último, el poema de Estacio al que nos hemos referido más arriba a propósito del tópico del «papel de envoltorio» (1. 2.).

23. «Si tienes que sufrir, librito mío, carcomas y polillas, comienza antes a destruirte con mis versillos. ‘Prefiero –me dices- las carcomas’. Eres listo, desafortunado librito, porque prefieres acabar bajo el mal más leve. Pero yo no quiero desperdigar los frutos de mi pródiga Musa» (Décimo Magno Ausonio. *Obras II*. Traducción y notas de Antonio Alvar Ezquerro, Madrid: Gredos, 1990, p. 285).

24. R. M^a. MARINA SÁEZ, «Actitud del poeta ante la recepción en el epigrama tardío», A. Alvar Ezquerro y F. García Jurado (eds.); *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2001, vol. II, pp. 431-436, en especial pp. 432-3.

25. Ausonio remata su poema con otra alusión a bichitos destructores de los libros, los gusanos (*vermis*): *seu te iuvenescere cedro / seu iubeat duris vermibus esse cibum* (vv. 13-14).

26. *estur ut occulta vitata teredine navis, / aequarei scopulos ut cavat unda salis, / roditur ut scabra positum rubigine ferrum / conditus ut tineae carpitur ore liber, / sic mea perpetuos curarum pectora morsus, / fine quibus nullo conficiantur, habent* (Ov. *Ex Ponto epistulae* 1 1, 69-74).

27. Vid. *Anthologia Latina* n^o 284, ed. Shackleton-Bailey.

3. CONCLUSIONES

Las alusiones al destino trágico de los libros que hemos analizado (papel mojado, papel quemado, papel de envoltorio, papel de reciclaje y ataque de las polillas) no han recibido la debida atención por parte de los estudiosos. En nuestra opinión, tales alusiones, que suelen aparecer juntas en un mismo texto, forman parte del tópico de la recepción de la obra poética, un elemento habitual en el apóstrofe de los poetas a sus propias obras²⁸, sobre todo en los epigramas de Marcial. Este autor recurre además, con cierta frecuencia y mucho sentido del humor, a los cinco tipos de alusiones estudiadas para burlarse de sus propios epigramas y, en especial, para atacar a los escritores de escasa calidad literaria.

Por último, conviene señalar la larga fortuna literaria que tuvieron tales alusiones y el uso estereotipado que de ellas hicieron los poetas de la Antigüedad tardía.

28. Sobre el motivo literario del apóstrofe del autor a su libro véase M. CITRONI, «Le raccomandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario», *Maia* n. s. 38 (1986), pp. 111-145. Citroni no menciona en su magnífico estudio las alusiones al destino trágico del libro que hemos estudiado.

LOCI MATHEMATICI EN LA POESÍA LATINA:
DE ENNIO AL FIN DE LA ANTIGÜEDAD*

MANUEL AYUSO GARCÍA
IES. Julio Verne, Leganés (Madrid)

Resumen: Este artículo trata de cuestiones matemáticas que se documentan en los textos poéticos latinos. Los diferentes contextos y modalidades de uso en los que se producen son el reflejo de las tendencias y de la historia de las matemáticas en Roma. Presentamos ejemplos de Plauto a Marciano Capela, unidos por el nexo común de las figuras geométricas básicas.

Palabras clave: Poesía latina, matemáticas, análisis de textos científicos y técnicos.

Summary: This paper deals with some mathematical issues which can be readed along Latin poetry. The different contexts and ways of use, in which they occur, reflect the trends and history of mathematics in Rome. We introduce some exemples from Plautus to Martianus Capella related mainly to basic geometrical figures.

Key words: Latin poetry, Mathematics, analysis of scientific and technical texts.

* Este artículo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI 2008-02214, "Estudio Filosófico de los textos clásicos latinos transmitidos en impresos incunables y posincunables conservados en España", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y desarrollado en el Departamento de Filología Clásica de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

INTRODUCCIÓN

En esta comunicación pretendemos analizar algunos *loci mathematici* seleccionados. Con ellos tratamos de comprobar que los elementos matemáticos en el discurso poético pasan de ser nociones comunes primero, para hacerse después elementos instrumentales, hasta convertirse finalmente en objetos centrales del discurso. Nos apoyamos para hacer esta aportación en nuestros trabajos anteriores dedicados al estudio de la terminología geométrica¹.

La poesía nos permite observar distintas maneras de emplear algunas nociones matemáticas, que se producen en diferentes contextos discursivos, pues la poesía latina ofrece un abanico muy amplio de contextos, finalidades y estilos. Precisamente estos dos aspectos, la modalidad de uso y el contexto discursivo, son los ejes del método de análisis del léxico geométrico que hemos empleado en los trabajos aludidos y que vamos a aplicar también ahora.

Para delimitar el marco del trabajo vamos a ceñirnos a las nociones relacionadas con las figuras geométricas presentes en la poesía latina, que nos parecen las más esclarecedoras para ilustrar nuestro propósito de verificar cómo las matemáticas pasaron por tres grandes fases, que hemos citado más arriba. Consideramos que estas etapas quedan reflejadas en la manera en que se emplean los elementos matemáticos presentes en la poesía, que son cuatro modalidades principales: 1) El uso no ofrece ningún grado de especialización. Las nociones matemáticas son comunes. 2) El uso presenta un significado restringido hacia el dominio de las matemáticas, pero la idea matemática funciona como un instrumento al servicio de otros fines y no goza de plena autonomía. 3) El uso está plenamente especializado ya en el dominio matemático; es el propio de un concepto definido. Las ideas matemáticas han pasado a ser objetos de especulación y reflexión, que podemos calificar de científica. 4) El uso especializado se aplica a diversos propósitos. El concepto matemático desarrolla su potencialidad de uso.

Con los textos poéticos aducidos en este trabajo se constata que el pensamiento científico se expresa también en el discurso poético, poniendo de manifiesto la diferente visión de la ciencia y su expresión entre el mundo antiguo y el actual. El contexto inmediato en que se producen las ideas matemáticas en la poesía bascula entre un ámbito especializado, que vemos en pasajes de Manilio o Ausonio, hasta una variada gama de contextos ajenos a toda especialización.

La evolución que experimentan los *loci mathematici* en la poesía latina es similar a la que vivió el interés por las matemáticas en Roma. Este grupo de ciencias –sería más acertado hablar de las cuatro artes del *quadrivium*–, tienen para los romanos como punto de partida y referente el desarrollo que hicieron antes los griegos². Pero algunas nociones matemáticas forman parte desde el

1. M. AYUSO (2005), A. MORENO – M. AYUSO (2007) y particularmente M. AYUSO (2008).

2. Así indican los poetas que es propio de griegos, como Juvenal; *Ivv.* 3, 76: *grammaticus, rhetor, geometres, pictor, aliptes, / augur, schoenobates, medicus, magus, omnia novit / Graeculus esuriens.*

origen del *continuum* que supone el espacio conceptual de cualquier romano medio, de modo que ciertas ideas, como las figuras geométricas básicas, están presentes desde los textos poéticos más antiguos. Estas primeras apariciones de nociones matemáticas no tienen ningún grado de especialización y forman parte de la conceptualización del hablante medio usadas en poesía.

En una segunda fase, la región del espacio conceptual en que se localizan las matemáticas se restringen y comienzan a delimitarse; el poeta va tomando conciencia de que estas nociones son un instrumento para otras materias, como puede ser la *mensura* o la filosofía. Esta segunda etapa supone un cierto grado de especialización y es un primer paso para la constitución de las matemáticas como objeto de saber.

En un estadio más avanzado la delimitación de los conceptos matemáticos es cada vez más nítida y abundante: estos conceptos se hacen objeto de interés *per se*. Desde este momento podemos confirmar la existencia de las matemáticas como ciencia expresadas en latín.

Estas etapas transcurren en Roma en paralelo con el descubrimiento del desarrollo de estas materias hecho en Grecia. Por esta razón, el progreso del estudio de las matemáticas está determinado *ab initio* por la ciencia griega, que tiene en el siglo III a. C. plenamente desarrollado un discurso, cuya manifestación más evidente es el léxico. La progresiva helenización del léxico es otro de los indicios para determinar el avance de las matemáticas como dominio especializado.

Finalmente, el conocimiento matemático se pone al servicio de otras materias como la arquitectura, la mecánica o la medicina, en lo que supone la aplicación de los conocimientos. Pensamos que la manera más fidedigna de saber en qué etapa se encuentra un texto poético con elementos matemáticos se deriva de aplicar nuestro método de análisis, de tal modo que las etapas coinciden aproximadamente con las modalidades de uso a que nos hemos referido antes.

No obstante lo anterior, es necesario hacer dos precisiones: 1) La evolución no es lineal; no siempre es posible delimitar a qué fase pertenece un texto poético determinado. 2) El progreso de las matemáticas no tiene un reflejo inmediato en los poetas, de manera que podemos encontrar poemas de épocas posteriores en una fase menos avanzada que otros de épocas anteriores, pues el interés, finalidad y conocimientos de cada poeta es variable.

LA POESÍA ANTIGUA Y LAS MATEMÁTICAS

Antes del desarrollo de la ciencia en Grecia, el discurso especializado se canalizaba por los mismos medios que otras clases de discursos; aún hoy en día se produce una importante variedad en la expresión de ciencia³. Estos medios

3. Cf. B. GUTIÉRREZ RODILLA (2005).

para la ciencia o para el saber especializado, como la poesía, no desaparecieron súbitamente. Es una cuestión bien sabida que la poesía latina fue también vehículo para la comunicación y transmisión de conocimientos técnicos y científicos, que podemos incluir en el horaciano *prodesse* del célebre verso de su *Ars Poetica*, en el que nos indica las intenciones de los poetas; HOR. *ars.* 333: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae.*

No faltan ejemplos de grandes poemas con esta finalidad, como los de Lucrecio o Manilio en las épocas clásica y postclásica, o el *Carmen de ponderibus* en el periodo tardío. Este tipo de composiciones se mantuvo vigente hasta la Edad Media con distinta influencia y acierto. La diversidad de materias especializadas a las que se consagran este tipo de poemas es grande, si bien no hay ninguno dedicado expresamente al dominio de las matemáticas⁴. No obstante, algunas cuestiones de índole matemática afloran en muchas de estas obras, particularmente en las que hemos citado.

Por analogía, en la poesía griega tardía contamos en la *Antología Palatina* con un grupo de 45 epigramas en el libro XIV dedicados a presentar diversos problemas aritméticos⁵. En la poesía latina antigua no hemos encontrado nada similar. El *Carmen de ponderibus et mensuris* usa muchas nociones matemáticas, pero no son el objeto del poema. También podemos citar el poema de Claudio Claudiano (*Carm.* 51) dedicado a Arquímedes, pero el contenido propiamente matemático es secundario e instrumental.

En un ámbito distinto no especializado, el de los géneros poéticos clásicos, como la épica, la lírica, o la dramática, también surgen argumentos matemáticos en diversos pasajes, tratados con variada profundidad. Entre éstos vamos a señalar algunos versos de los grandes poetas clásicos y postclásicos, como ciertos pasajes de Horacio, Ovidio o Persio. En casi todos los grandes poetas hemos constatado el empleo de ideas matemáticas de modos muy variados.

Estos *loci mathematici* continúan en los poemas de época tardía, como es el caso de Ausonio, Marciano Capela o el antes citado *Carmen de ponderibus*. Con todo ello podremos comprobar que las matemáticas formaban parte de los conocimientos generales de un romano culto desde el periodo clásico hasta el fin de la literatura latina. En algunos de los versos sugeridos subyace un conocimiento matemático más profundo que la mera mención de un tema⁶.

4. En su obra dedicada a la literatura científica latina D. PANIAGUA (2006) enumera las obras con estos contenidos de los primeros siglos de la literatura latina.

5. Quizá el más célebre entre los matemáticos sea el 126, que propone el cálculo de la edad de Diofanto, para el cual se precisan las ecuaciones diofánticas, inventadas por el protagonista del poema. A. REQUENA en sendos trabajos (2006 y 2007) ha analizado el contenido matemático de estos problemas contenidos en la *Anthologia Palatina*.

6. Nos hemos ocupado (M. AYUSO 2008) de los textos latinos con contenido matemático, no sólo de los poéticos, en diversos lugares como pp. 21- ss. y especialmente en pp. 153-189.

LA ÉPOCA ARCAICA

Dado que las primeras manifestaciones literarias latinas son mayoritariamente poéticas, es lógico pensar que a través de los versos se puede aludir a todo tipo de conocimientos, entre ellos los matemáticos. Estas referencias a objetos o conceptos matemáticos son, en muchos casos, marginales, pero indican que ya circulaban en la Roma del periodo arcaico algunas ideas matemáticas.

Para comenzar, Plauto hace uso, como nombres⁷ propios, de objetos de la geometría, pero es comprometido afirmar que el público romano que asistía a sus obras percibía este sentido en sus nombres. En *Menaechmi* nos presenta Plauto a *Cylindrus*; en *Mostellaria* se cita a *Sphaerio*.

PLAVT. *Men.* 294: *Cylindrus ego sum: non nosti nomen meum?*

PLAVT. *Mos.* 419: *Sed quid tu egredere, Sphaerio?*

En todo caso, suponen un testimonio del uso de un vocabulario netamente matemático ya en época arcaica. Estos nombres matemáticos no tienen ningún uso especializado y se producen en un contexto ajeno a toda especialización. Pertenecen, según nuestra propuesta, a la primera etapa de desarrollo.

En aproximadamente la misma época tenemos algunos testimonios en los fragmentos de Ennio. En uno de sus versos leemos lo siguiente:

ENN. 10,157: *Et qui sextus erat Romae regnare quadratae.*

En este verso hallamos la primera referencia a la figura geométrica que formaba la planta de la ciudad de Roma. Determinar la forma de los terrenos era una de las ocupaciones de los *mensores* de la que el texto de Ennio puede ser uno de sus indicios más antiguos. Pensamos que en este verso ya está patente una idea geométrica, tomada posiblemente de las prácticas de la agrimensura. Algunas otras nociones geométricas se leen en otros de los poetas de la época arcaica, como la alusión al ‘círculo’ en Accio.

Acc. *Trag.* 100: *Quot Luna circlos annuo in cursu institit.*

En esta cita de Accio vemos que la noción de ‘círculo’ está estrechamente ligada a la astronomía, que es, junto a la agrimensura, la otra actividad especializada próxima a la geometría en Roma desde el origen. Estas citas de Ennio y Accio son testimonios, sin embargo, de la segunda fase de desarrollo, pues se hace ya un uso especializado de las nociones matemáticas, aunque todavía como instrumentos al servicio de otras materias.

7. M. LÓPEZ LÓPEZ (1991:77; 186) cree que los nombres son comprendidos y se refiere en ambos casos a la figura de los personajes, sin duda gruesos.

Estos testimonios y otros de la época arcaica son un indicio del conocimiento matemático en la Roma de la época y también son muestra de los pasos en la formación de las matemáticas como ciencia, pero no aportan informaciones substanciales para la ciencia matemática.

LA ÉPOCA CLÁSICA

Conforme la sociedad romana avanzó, se incrementó el interés por el conocimiento matemático, toda vez que el contacto con la cultura griega, de la que forman parte esencial las matemáticas, se intensificó. En la poesía latina se refleja igualmente este progreso.

Uno de los poetas con los que consideramos que da comienzo el periodo áureo de la literatura latina, Lucilio, ofrece el testimonio del uso del préstamo griego para el triángulo⁸, aunque aplicado a un juego. La modalidad de uso es semejante a la de Plauto, es ajena a la especialización, pero denota que las ideas griegas de fondo matemático están presentes en Roma.

Mediado el siglo I a. C. podemos constatar un cambio cualitativo, pues se hace un uso especializado de las nociones matemáticas también en algunas poesías. El primer ejemplo importante de ello está en el poema de Lucrecio que está entreverado de diversos conocimientos matemáticos. Este dato permite también afirmar que una parte de la ciencia griega había entrado definitivamente en Roma. Es el *De rerum natura* la primera obra poética en la cual las matemáticas tienen una cierta cabida. No son las matemáticas sino un instrumento útil para ilustrar ciertas ideas. Las nociones son sutiles: no esperemos descubrir un profundo conocimiento de la materia, pero sí algunos conceptos claramente matemáticos. Es en este contexto en el que se refiere a las clases de ángulos para ilustrar el problema de la perspectiva:

LVCR. 4,353-358:

*Quadratasque procul turris cum cernimus urbis,
propterea fit uti videantur saepe rutundae,
angulus optusus quia longe cernitur omnis
sive etiam potius non cernitur ac perit eius
plaga nec ad nostras acies perlabitur ictus,
aera per multum quia dum simulacra feruntur.*

En el texto se emplean diversas nociones matemáticas como ‘cuadrado’ o ‘redondo’, que son básicas, al lado de la noción de ‘ángulo obtuso’, algo más elaborada. Este concepto forma parte de la tradición griega de la geometría, coronada por los *Elementos* de Euclides, en donde se clasifican y definen los ángulos⁹.

8. LVCIL. 1143: *Coelius, conlusor Galloni, scurra, trigonum / cum ludet, solus - / ludet et eludet.*

9. EVC. *Def.* 1,10-12.

También en el libro IV se observa una alusión a las clases de líneas, otra de las clasificaciones de la geometría griega: rectas y curvas, aunque igualmente básica.

LVCr. 4,90-94:

*Praeterea omnis odor fumus vapor atque aliae res
consimiles ideo diffusae rebus abundant,
ex alto quia dum veniunt extrinsecus ortae
scinduntur per iter flexum, nec recta viarum
ostia sunt, qua contendant exire coortae.*

En el texto se alude a las trayectorias curvas (*flexum*) o rectas (*recta*) que pueden tomar distintos elementos. Se trata de un tópico de los pitagóricos.

Es en el libro IV, donde más referencias a temas matemáticos hemos encontrado, además de las ya analizadas, se puede leer también una lista de figuras planas, en la cual se cita el triángulo, el cuadrado y el polígono, que también pertenece, sin duda, a la tradición euclidiana¹⁰:

LVCr. 4,462:

*esse minora igitur quaedam maioraque debent,
esse triquetra aliis, aliis quadrata necessest,
multa rutunda, modis multis multangula quaedam.*

Por el vocabulario que emplea Lucrecio podemos deducir que los primeros textos matemáticos conservados emplearon otras fuentes, pues *triquetrus* o *multangulus* no se testimonian en los manuales latinos de geometría conservados, que ciertamente son de épocas posteriores. Se prefiere la traducción y el calco al préstamo directo del griego.

De estos textos se sigue que, en el momento en que escribe Lucrecio, existe un cierto discurso matemático en latín, representado por un vocabulario propio y especializado. La modalidad de uso es la del léxico especializado: *angulus*, por ejemplo, ha trascendido su sentido original de ‘rincón’ para referirse a la figura del ángulo. El contexto discursivo en que se testimonian las citas también es el propio de una materia especializada, aunque se trata de un dominio distinto al matemático.

Al final del periodo clásico se compone el otro poema didáctico de esta época con significativa presencia de nociones matemáticas. Nos estamos refiriendo a la obra de Manilio. Son muchas los conceptos matemáticos que trae a colación en sus *Astronomica*, en los cuales se percibe claramente un cambio en las denominaciones con respecto a Lucrecio: se inclina por los préstamos. Veamos algún ejemplo.

10. Cf. e.g. HERO Def. 39.

MANIL. 2,273-278:

*circulus ut dextro signorum clauditur orbe,
in tris aequalis discurrit linea ductus
inque vicem extremis iungit se finibus ipsa,
et, quaecumque ferit, dicuntur signa trigona,
in tria partitus quod ter cadit angulus astra
quae divisa manent ternis distantia signis.*

En este texto Manilio se refiere al triángulo ya con el préstamo griego *trigonum*. No hay, en cambio, conceptos matemáticos nuevos. La helenización del léxico supone un paso más.

En otro de sus versos, sin embargo, hemos constatado la mención de la figura del cono con la palabra de fondo latino, que designa tanto al cono como a la pirámide, *meta*¹¹.

MANIL. 5,84:

*vel medium turbae nunc dextros ire per orbis
fidentem campo, nunc meta currere acuta
spemque sub extremo dubiam suspendere casu.*

Son muchos más los ejemplos que se podrían presentar aquí de Manilio, pero no hay ninguna noción o referencia realmente novedosa, pues para la época de Manilio hace ya varios decenios que Cicerón y Varrón habían completado sus obras en las que ciertamente se habían ocupado de diversos asuntos matemáticos con distinta profundidad. Un coetáneo de Manilio como Vitrubio testimonia la misma tendencia de sustitución de las antiguas traducciones y calcos por préstamos.

En los grandes poetas del periodo de Augusto la finalidad de los poemas es muy diferente de los de Lucrecio o Manilio: los contextos discursivos son menos proclives a la aparición de temas matemáticos, pero hay algunos que merecen nuestro interés.

La obra de Horacio contiene algunos pasajes con nociones algo más elaboradas, al lado de ideas matemáticas más triviales. En las *Sátiras* (2, 6, 53) nombra a la isla de Sicilia con la metáfora de su figura geométrica¹², cosa común también en griego, pero Horacio emplea para ello la denominación que hemos visto

11. Aún atestigua seis ejemplos más de *meta* Manilio usando esta palabra, habitual hasta la época tardía. En otros versos hace uso de conceptos como el lado, las clases de líneas y otros; MANIL. 2,288: *quae divisa quaternis partibus aequali laterum sunt condita ductu.../ haec quadrata ferunt*. MANIL. 2,339: *et, quisicumque quater iunctis favet angulus usque, / quaeque loca in triplici signarit linea ductu / cum sinuata viae linquet dispendia recta, / his natura dedit communi foedera lege / inque vicem affectus et mutua iura favoris*.

12. También se testimonian en la obra horaciana los nombres del rombo y la pirámide, aplicados respectivamente a un pez, posiblemente el rodaballo, y a los edificios egipcios. HOR. *Sat.* 2,2,48: *quid? tunc rhombos minus aequor alebat? / tutus erat rhombus tutoque ciconia nido, / donec vos auctor docuit praetorius*. HOR. *Car.* 3,30,2: *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*.

también en Lucrecio para el triángulo de *triquetra*¹³. Con un mayor interés para la historia de la ciencia, en las *Epístolas* se atestigua una mención de un problema matemático clásico: el de la cuadratura del círculo, tratado de una manera sutil¹⁴.

HOR. *Epist.* 1,1,94-100:

*Si curatus inaequali tonsore capillos
occurri, rides; si forte subucula pexae
trita subest tunicae vel si toga dissidet impar,
rides: quid mea cum pugnat sententia secum,
quod petiit spernit, repetit quod nuper omisit,
aestuat et vitae disconvenit ordine toto,
diruit aedificat, mutat quadrata rotundis?*

En los textos de Horacio observamos un léxico más semejante al de Lucrecio que al de Manilio y los conceptos son tratados con un menor grado de especialización, lo cual es lógico en un contexto discursivo más alejado de la especulación científica. Ovidio es el otro gran poeta que nos proporciona algunos ejemplos de gran interés. Primero estudiemos un texto tomado de las *Metamorfosis*¹⁵. Se trata de unos versos que relatan el mito de *Perdix*, en los que se lee una alusión a una de las definiciones del círculo.

Ov. *Met.* 8,244:

*ille etiam medio spinas in pisce notatas
traxit in exemplum ferroque incidit acuto
perpetuos dentes et serrae repperit usum
primus et ex uno duo ferrea bracchia nodo
vinxit, ut aequali spatio distantibus illis
altera pars staret, pars altera duceret orbem.*

El texto contiene la referencia a la definición de ‘círculo’ como la figura que comienza y acaba en el mismo punto trazada por el compás con una apertura fija.

13. HOR. *Sat.* 2,6,53: ‘*ut tu / semper eris derisor!*’ ‘*at omnes di exagitent me / si quidquam!*’ ‘*quid? militibus promissa Triquetra / praedia Caesar an est Itala tellure daturus?*’ / *iurantem me scire nihil miratur ut unum / scilicet egregii mortalem altique silenti.* Son ejemplos de uso no especializado.

14. Más interesante desde el punto de vista matemático es la referencia a Arquitas de Tarento, que vemos en las *Odas*. Encontramos una alusión al uso del ábaco, el instrumento del matemático, tanto en geometría como en aritmética. Esta herramienta era una tabla cubierta de arena fina, donde se trazan las figuras. En el mismo texto parece leerse una referencia al Arenario de Arquímedes que plantea el problema del cálculo de cantidades muy grandes o muy pequeñas, tomando como ejemplo el cómputo de los granos de arena. HOR. *Car.* 1,28,1: *Te maris et terrae numerque carentis harenae / mensorem cohibent, Archyta, / pulveris exigui prope litus parva Matinum / munera, nec quidquam tibi prodest / aeras temptasse domos animoque rotundum / percurrisse polum morituro.*

15. Este pasaje ha sido objeto de estudio por parte de E. BOHLIN, (2006).

Esta definición no pertenece a la tradición euclidiana, lo cual supone una interesante aportación que apunta a la idea de que en Roma se usaban otros manuales de geometría, además de los de Euclides y los continuadores de su obra conservados¹⁶. Aunque el contexto discursivo no es el más adecuado, pensamos que Ovidio está transmitiendo conscientemente el concepto geométrico de círculo. Para ello recurre a otros conceptos como espacio *spatium* o igual *aequalis*. Podemos decir que es el primer ejemplo que constatamos de la modalidad de uso que hemos llamado propio de un concepto, de tal modo que en la época de Ovidio se completa el desarrollo pleno de la geometría en latín. Este dato concuerda con el hecho de que unos decenios antes Varrón redactó el primer libro de que tenemos noticia consagrado a las matemáticas: en su *De Disciplinis* se dedicaban sendos libros a las artes del *quadrivium*.

Más adelante, Ovidio hace un extenso excursus sobre las cualidades de los números. Con respecto al seis se alude a la celda del panal con la denominación, indudablemente matemática, de *sexangulum*.

Ov. *Met.* 15,382-384:

*nonne vides, quos cera tegit sexangula fetus
melliferarum apium sine membris corpora nasci
et serosque pedes serasque adsumere pennas?*

La modalidad de uso, en cambio, sólo es especializada, pues el hexágono no es objeto de interés *per se*. Todos estos testimonios del poeta Ovidio demuestran un conocimiento de las matemáticas, que trasciende lo meramente circunstancial y permiten indagar en el estudio que existía en la Roma clásica de las matemáticas griegas y del papel que tenían en la formación del ciudadano.

El léxico que observamos en estos poetas con palabras como *meta*, *sexangulus*, *orbis*, *triquetrus*, difiere, sin embargo, del léxico helenizado que en esta

16. En otro texto de los *Fastos*, Ovidio hace una exposición del sistema planetario que implica un alto conocimiento astronómico y por ende matemático. Se refiere en esta cita al planetario o esfera armilar de Arquímedes que Marcelo se llevó a Roma tras la caída de Siracusa. Ov. *Fasti* 6,277-280: *arte Syracosia suspensus in aere clauso / stat globus, immensi parva figura poli, / et quantum a summis, tantum secessit ab imis / terra; quod ut fiat forma rotunda facit*. Este mismo conocimiento de temas astronómicos con base matemática lo vemos en sus alusiones a la armonía de las esferas localizado en las *Metamorfosis* en la que se hace un abundante uso de diversos conceptos de la geometría. Ov. *Met.* 2,516-523: *mentior, obscurum nisi nox cum fecerit orbem, / nuper honoratas summo, mea vulnera, caelo / videritis stellas illic, ubi circulus axem / ultimus extremum spatioque brevissimus ambit. / mentior, obscurum nisi nox cum fecerit orbem, / nuper honoratas summo, mea vulnera, caelo / videritis stellas illic, ubi circulus axem / ultimus extremum spatioque brevissimus ambit*. Otra materia que ocupó a Ovidio fue la de la aritmología, que está presente en distintos pasajes del libro XV de las *Metamorfosis*. Ov. *Met.* 15,199-203: *'Quid? non in species succedere quattuor annum / adspicis, aetatis peragentem imitamina nostrae? / nam tener et lactens puerique simillimus aevo / vere novo est: tunc herba recens et roboris expers / turget et insolida est et spe delectat agrestes*.

misma época emplean para estos conceptos geométricos otros autores de prosa como Cicerón o Vitrubio, quienes más bien prefieren *conus* o *trigonus* respectivamente.

LA ÉPOCA POSTCLÁSICA

En el periodo postclásico, ya en el s. II, se redactan los primeros tratados matemáticos latinos conservados¹⁷, en los que se observa, como hecho más importante que afecta a su discurso, la helenización del léxico cada vez más extensa e intensa. Continúan en los poetas de los siglos I y II d. C. las alusiones a los conceptos básicos de las matemáticas. En la formación del romano ya estaba consolidado el estudio de las artes liberales, de tal modo que también los poetas de esta época poseen conocimientos matemáticos que se dejan entrever en sus poemas. Veamos algunos ejemplos.

En las *Sátiras* de Persio, en los versos que cierran la primera sátira, hemos leído una bonita alusión al ábaco del geómetra y del astrónomo, donde se denomina al cono aún con la palabra tradicional latina de *meta*. En estos versos se comprueba que se usaba este instrumento tanto en aritmética *numeros*, como en geometría, *metas*.

PERS. 1,123-127:

*Sese aliquem credens, Italo quod honore supinus
Fregerit heminas Arreti aedilis iniquas:
Nec qui abaco numeros et secto in pulvere metas
Scit risisse vafer, multum gaudere paratus,
Si Cynico barbam petulans nonaria vellat.*

Pero el léxico empleado es el de fondo latino y el contexto no es especializado; la modalidad de uso se encuadra en fases anteriores a las de Ovidio. Otro de los poetas del periodo, Silio Itálico, tiene algunos textos interesantes. Uno de ellos es una posible alusión al *Arenario* arquimedeeo, como hemos visto antes en Horacio¹⁸. En el libro XV acumula en un solo verso tres de las denominaciones habituales en latín para el concepto de ‘curva’.

17. El primer tratado conservado, aunque sólo en parte, es la *Expositio et ratio omnium formarum* de Balbo el agrimensor, fechado en 102.

18. SIL. 14,341-352: *vir fuit Isthmiacis decus immortale colonis, / ingenio facile ante alios telluris alumnos, nudus opum, sed cui caelum terraeque paterent. / ille, novus pluvias Titan ut proderet ortu / fuscatis tristis radiis, ille, haereat anne / pendeat instabilis tellus, cur foedere certo / hunc affusa globum Tethys circumliget undis, / noverat atque una pelagi lunaeque labores, / et pater Oceanus qua lege effunderet aestus. / non illum mundi numerasse capacis harenas / vana fides.*

SIL. 15,621-623:

*nam qua curvatas sinuosis flexibus amnis
obliquat ripas refluoque per aspera lapsu
in sese redit.*

En el libro XIII da testimonio de las diferentes palabras con que se puede denominar al círculo en latín. En el espacio de media docena de versos acumula las siguientes denominaciones: *unda*, *uolumen*, *gyrus*, *sinuatus*, *orbis*, *circulus* y *curuamen*.

SIL. 13,25-30:

*sic ubi perrupit stagnantem calculus undam,
exiguos format per prima volumina gyros,
mox tremulum vibrans motu gliscente liquorem
multiplicat crebros sinuati gurgitis orbis,
donec postremo laxatis circulus oris
contingat geminas patulo curvamine ripas.*

También denomina a Sicilia con *triquetra* como hemos visto antes en Horacio¹⁹. Pero comprobamos que la modalidad es escasamente especializada y los contextos discursivos tampoco son especializados. En último lugar hemos detectado el uso de *distermina*, que en Marciano Capela tiene el sentido de ‘diámetro’, aunque no parece que tenga este significado²⁰.

Los otros grandes poetas de la época también tienen algunas referencias a la materia²¹, pero las modalidades de uso que se comprueban son propias de fases de desarrollo anteriores.

19. SIL. 5,489-490: *huc Hennaee cohors, Triquetris quam miserat oris / rex, Arethusa, tuus, defendere nescia morti.*

20. SIL. 5,399-401: *dant gemitum scopuli, fractasque in rupibus undas / audit Tartessos latis distermina terris, / audit non parvo divisus gurgite Lixus.*

21. Cf. IVV. 3,76. En otros lugares de su obra menciona el cilindro y el rombo pero son las denominaciones de objetos que tienen la forma de las figuras correspondientes: la piedra preciosa y el rodaballo, de modo que el sentido geométrico es puramente anecdótico. Estos mismos sentidos están presentes en otros poetas como Ovidio. En Marcial podemos leer algunas referencias al cálculo y los dados: MART. 14,17,1: *Hac mihi bis seno numeratur tessera puncto; / calculus hac gemino discolor hoste perit.* Otro de los poetas menores de la edad postclásica, Calpurnio Siculo, describe un paraje denominando con nociones matemáticas los lugares. CALP. Ecl. 34: *Qualiter haec patulum concedit uallis in orbem / Et sinuata latus resupinis undique siluis / Inter continuos curuatur concaua montes: / Sic ibi planitiem curuae sinus ambit arenae / Et geminis medium se molibus alligat ouum.*

LA ÉPOCA TARDÍA

En el último periodo de la literatura latina hemos escogido a dos autores que tienen un conocimiento matemático contrastado: Ausonio y Marciano Capela. Son muchos los elementos de esta índole que podemos leer en los versos del primero, como una alusión al ábaco²². En las *Epístolas* encontramos una mención del hexágono con la denominación de *favus*, la celda del panal, que aparece en otros textos latinos, como en Séneca (*Ep.* 121, 23), pero de la que no tenemos noticia de que se use en textos matemáticos griegos.

AVSON. *Ep.* 11,9-13:

*vel quot iuncturas geometrica forma favorum
conserit extremis omnibus et mediis;
quot telios primus numerus solusque probatur;
quot par atque impar partibus aequiperat,
bis ternos et ter binos qui conserit unus.*

En este texto observamos que las matemáticas son objeto de reflexión. Se constata que las matemáticas han alcanzado un grado de madurez mayor y se expresan en un pasaje poético, como ya vimos en Ovidio.

En su *Mosela* describe el poeta bordelés las pirámides de Egipto, como hacen otros poetas de distintas épocas²³, pero contiene la diferencia de emplear la similitud con otras figuras sólidas, como el cono. En este caso el contexto discursivo está menos especializado en matemáticas, pero la modalidad de uso es especializada.

AVSON. *Mos.* 312-314:

*conditor hic forsán fuerit Ptolemaidós aulae
Dinocharés, quadro cui in figura cono
surgit pyramis.*

La *Égloga* 2 está consagrada a la astronomía. En ella se emplean algunos conceptos matemáticos como los ángulos²⁴. También en las *Églogas* leemos varias referencias a las figuras geométricas planas y sus lados, de nuevo en una dedicada a la astronomía. En primer lugar al cuadrado.

22. AVSON. *Ep.* 2,1-4: *Fama est fictilibus cenasse Agathoclea regem / atque abacum Samio saepe onerasse luto, / fercula gemmatis cum poneret horrida uasis / et misceret opes pauperiemque simul.*

23. Cf. HOR. *Car.* 3,30,2; *PROP.* 3,2,19; *STAT. Sil.* 5,3,51; *MART.* 8,36,1; *LVCAN.* 8,698.

24. AVSON. *Ecg.* 2,2-8: *ille, dies quam longus erit sub sidere Cancri / quantaque nox tropico se porrigit in Capricorno, / cogitat et iusto trutinæ se examine pendit, / ne quid hiet, ne quid protuberet, angulus aequis / partibus ut coeat, nil ut deliret amussis, / sit solidum, quodcumque subest, nec inania subter / indicet admotus digitis pellantibus ictus.*

AVSON. *Ecg.* 7, 21-23:

*fulgor tetragono aspectu uitale coruscat,
clarum et lene micans quintique cardine signi
incutit attonitam uegetato infante parentem.*

Y a continuación a los lados de las figuras.

AVSON. *Ecg.* 7,35-39:

*quod nisi, septeno cum lumina fudit ab astro,
impulerit tardi claustra obluctantia partus,
posterior nequeat, possit prior: an quia sexto
aemulus octauis conspectus inutilis astri
nescit compariles laterum formare figuras?*

De nuevo se produce en un contexto discursivo especializado, pues la especulación teórica es el tema central, a la cual se añade una modalidad igualmente especializada, en la que además se recurre en algunos conceptos a las denominaciones helenizadas, como en el caso de *tetragonum*. Pero se añade un matiz: el concepto matemático se aplica a la astronomía. Es lógico que el poeta de Burdeos recurra con cierta asiduidad a los conceptos matemáticos, pues es sabido que su formación contempló las artes liberales.

Una de sus obras menores, el *Griphus ternarii numeri*, se consagra a otro de los temas matemáticos recurrentes en la poesía latina, especialmente en periodos tardíos: la aritmología, en particular la del número tres. En este poema, entre otros asuntos se citan las clases de triángulos. Para nombrar al isósceles se recurre a la traducción latina, cosa que sólo repiten en latín Marciano Capela y Boecio. En el mismo texto también se alude a las propiedades de los números pares e impares.

AVSON. *Griph.* 50-58:

*per trinas species trigonorum regula currit:
aequilatus uel crure pari uel in omnibus impar.
tris coit in partes numerus perfectus, ut idem
congrege ter terno per ter tria dissoluatur.
tris primus par, impar habet medium que: sed ipse
ut tris, sic quinque et septem quoque diuidit unus;
et numero in toto positus sub acumine centri
distinguit solidos coebo pergente trientes,
aequipares dirimens partes ex inpare terno;*

Todos estos temas demuestran la importancia de las matemáticas en la época tardía y el uso especializado que se hace de sus conceptos.

Con este conjunto de testimonios comprobamos que en la formación de un romano culto del Bajo Imperio el estudio de las artes liberales y, concretamente, de las artes del *quadrivium* continúan vigentes y un buen ejemplo de ello lo constituye

Ausonio. También verificamos que la helenización en el léxico se corresponde con la progresiva profundización del conocimiento de la ciencia griega.

En el siglo siguiente, se redactó el *prosimetrum De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, consagrado a las artes liberales. Verificamos así que en el siglo V, en otro lugar distante del Imperio como Cartago, sigue vivo el estudio de las artes matemáticas. Es obvio que en esta obra las matemáticas ocupan un puesto preeminente, pero ahora nos vamos a ocupar de las partes en verso, que son muy numerosas.

En el comienzo del libro VI consagrado a la geometría, tras un himno a Minerva que revela el propósito de la obra, presenta en un poema la descripción de la alegoría de la virgen Geometría, la cual forma parte de las siete doncellas que constituyen la dote para las bodas.

MART. CAP. 6,583-588:

*ipsa etiam laeua sphaera fulgebat honora,
assimilis mundo sideribusque fuit:
nam globus et circi zonaeque ac fulgida signa
nexa recurrebant arte locata pari.
tellus, quae rapidum consistens suscipit orbem,
puncti instar medio haeserat ima loco.*

El contexto no es especializado y el léxico empleado une las palabras de origen latino y griego. Hemos visto en otros poetas, como Persio, la imagen del ábaco, el instrumento de la geometría y de la aritmética. Esta imagen la repite Capela en el poema de presentación de la siguiente *uirgo dotalis*, Aritmética²⁵. De nuevo en el poema de descripción de la siguiente doncella de la dote, Astronomía, se repite el uso de varios conceptos matemáticos²⁶. Finalmente también en el poema inicial del último libro consagrado a la música se ven algunos conceptos geométricos en la descripción de la tierra²⁷. La obra del cartaginés es uno de los ejemplos claros de neoplatonismo en la Antigüedad Tardía Latina. Uno de cuyos temas recurrentes es la aritmología, que hemos visto en diversos poetas desde Ovidio. El libro VI se abre con el himno a Minerva, donde aparece este tema²⁸.

25. MART. CAP. 7,725-728: *Postquam conticuit prudens Permensio terrae, / Inmuba, sollertes curam quae instigat in artes, / sic abacum perstare iubet, sic tegmine glauco / pandere pulvereum formarum ductibus aequor.*

26. ID. 8,808-812: *Phoebeos pariter currus rapidosque meatus / et toties variae flammantia cornua lunae, / quin etiam medios quos nectunt culmina circos / obliqua, et rutilus qua se rapit orbita signis, / cernere iam videor: tu fingere ludicra perstas.*

27. ID. 9,912-914: *sic solidi tenerum corporis ambitum / tellus non prohibens axibus inditur / alternisque regit et regitur polis.*

28. ID. 6,567-572: *«Virgo armata decens, rerum sapientia, Pallas, / aetherius fomes, mens et sollertia fati, / ingenium mundi, prudentia sacra Tonantis, / ardor doctificus nostraeque industria sortis, / quae facis arbitrium sapientis praevia curae / ac rationis apex divumque hominumque sacer nus, /*

Entre los muchos conceptos que toca Capela en sus versos queremos destacar la idea del círculo, aplicada también a las órbitas de los planetas y a los ciclos. Veamos algunos ejemplos. El primero está en el himno de la musa Polimnia dirigido a la novia Filología.

MART. CAP. 2,120-126:

*ac sic Polymnia:
tandem laboris fructus, aethram fulgidam
divumque sedes ac Iovis consortia,
provecta carpis inditoque numine,
cruenta dudum, quae iugare rhythmica
ac dissipare mixta sueta regula,
mox quid iacente, quid iugata linea
trigonus recurvet circulusque torqueat.*

En otro de los himnos, el de Urania, se presenta esta imagen del círculo.

MART. CAP. 2,118-124:

*sidereos coetus et culmina sacra polorum
nil iam coniciens numine fisa vide;
olim disquirens nexos quid torqueat orbes,
nunc praesul causas raptibus ipsa dabis.
quae circos textura liget, quae nexio claudat,
ambiat et quantos orbita curva globos,
sidereos cursus quid cogat quidue retardet.*

Por último, en el de Erato también se hace mención de este concepto²⁹. En estos textos poéticos, al contrario que en la exposición en prosa de las materias matemáticas, se hace un uso menos especializado, se recurre a un léxico menos helenizado y a la acumulación de denominaciones para un mismo concepto como *orbis* / *circulus* o *globus* / *sphaera*. La poesía de Capela ofrece una modalidad de uso menos especializada que sus textos de prosa.

En el mismo siglo que el cartaginés otros poetas, como Claudio Claudiano, también usan ciertos elementos matemáticos en sus versos. Éste último tiene algunas referencias a los descubrimientos de Arquímedes. Uno de sus poemas menores está dedicado a la esfera armilar del siracusano, que es mencionada en diversas obras desde Cicerón³⁰. Sidonio Apolinar trata en uno de sus poemas, el

ultra terga means rapidi ac splendentis Olympi, / celsior una love, flammantis circulus aethrae, / heptas in numeris, prior igni, tertia Lunae, / quam docto assimilant habitu qui agalmata firmant.

29. *Id.* 2,123-125: *rotet omnia circulus anni / properantia claudere saecla: / quod habent rationis operta.*

30. *CLAVDIAN. Carm.* 51.

llamado *Epitalamio a Polemio y Araneola*, los temas recurrentes en la poesía de la aritmología y la armonía de las esferas. En su explicación aparecen algunos conceptos matemáticos como la proporción entre magnitudes³¹.

Metidos ya de lleno en el siglo V o VI, el *Carmen de ponderibus et mensuris* recurre constantemente a nociones matemáticas para ilustrar los distintos pesos y medidas. Son interesantes las referencias a las figuras sólidas, particularmente escasas en toda la literatura científica latina.

CARM. *Pond.* 103-127:

Cui cono interius modico pars ima gravatur,

Ne totus sedeat totusve supernatet undis.

Lineaque a summo tenuis descendit ad imam

Ducta superficiem, totidemque in frusta secatur,

Quot scriplis gravis est argenti aerisve cylindrus.

En este último el poema verificamos de nuevo que se produce un contexto discursivo especializado y la modalidad de uso es también matemática, aplicada a la medición. Así hemos verificado una continuidad en la expresión de las matemáticas en la poesía latina hasta el fin de la Antigüedad.

CONCLUSIONES

Las matemáticas han estado presentes de diversa forma en la poesía latina de todas las épocas con propósitos y profundidad muy variables.

Sin que los podamos considerar tópicos literarios, constatamos la existencia reiterada de algunas cuestiones en la poesía latina como la aritmología o numerología, el planetario de Arquímedes, la armonía de las esferas o el ábaco.

Algunos poetas, particularmente Ovidio o Ausonio, demuestran en sus versos un conocimiento matemático que supera lo anecdótico, pero a la vez constatamos en muchos otros indicios de una cierta formación matemática, que confirma la unidad cultural que se experimentó en el mundo romano a partir del siglo I a. C. Si bien no es el medio más común, la poesía latina también sirvió como medio de comunicación del conocimiento matemático.

31. SIDON. *Carm.* 15,235,67-74: *si quos ergo chelys, si quos lyra, tibia si quos / ediderint cum voce modos, exemplar ad istud / ponderibus positus, quantum proportio suadet, / intervalla sequi septeni sideris edit; / harmoniam dicens etiam, quod quattuor istis / sic sedeant elementa modis, ut pondere magnis / sit locus inferior; media tellure quod autem / perfecte medium est, imum patet esse rotundi.*

BIBLIOGRAFÍA

- M. AYUSO GARCÍA, *El léxico latino de la geometría: la terminología de las figuras geométricas en Marciano Capela*, Trabajo de investigación, UNED, inédito, Madrid 2005.
- M. AYUSO GARCÍA, *La terminología latina de la geometría en Marciano Capela*, Madrid 2008 en <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/tesisuned:Filologia-FilologiaClasica-Mayusogarcia/PDF..>
- E. BOHLIN, «Critical and interpretative notes on Boethius *Arith.* II, 30», *Studies in latin literature and Roman history*, 13, Deroux, C. (ed.), Bruselas 2006.
- J-Y. GUILLAUMIN, «Présence de l'arithmologie dans le livre XV des *Metamorphoses*» *Hommages à Guy Sabbah*, M. Piot (ed.), Lyon 2002, pp. 105-114.
- B. GUTIÉRREZ RODILLA, *El lenguaje de las ciencias*, Madrid 2005.
- M. LÓPEZ LÓPEZ, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida 1991.
- C. McDONOUGH, «The verse of Martianus Capella: Notes and emendations», *RhM* 99, 1976, pp. 185-191.
- G. MINAUD, «*Passer Catulli*, le petit oiseau de Catulle», *MEFRA* 113 (2), 2001, pp. 1047-105.
- A. MORENO HERNÁNDEZ, M. AYUSO GARCÍA, «Precisiones sobre el vocabulario de la ciencia en Roma: criterios de identificación y análisis de los términos geométricos en latín», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27, 1, 2007, pp. 5-25.
- D. PANIAGUA, *El panorama literario técnico-científico en Roma (siglos I-II d. C.). «et docere et delectare»*, Salamanca 2006.
- A. REQUENA FRAILE, «Matemáticas, Mitología y Poesía: aritmética en la «Antología palatina» (I)», *Suma* 53, 2006, pp. 19-26.
- A. REQUENA FRAILE, «Matemáticas, Mitología y Poesía: aritmética en la «Antología palatina» (II)», *Suma* 54, 2007, pp. 31-42.
- F. STANGE, *De re metrica Martiani Capella*, Leipzig 1882.

ANTROS DE HORROR Y LUGARES DE MARAVILLA
EN LA ÉPICA DE CLAUDIANO*

ÁLVARO SÁNCHEZ-OSTIZ
Universidad de Navarra

Resumen: El propósito de este estudio es analizar la característica poética de fusión de Claudiano en una selección de sus pasajes que describen antros de horror o lugares maravillosos que a su vez sirven de marco a los protagonistas o antagonistas de sus panegíricos, epitalamios, invectivas o composiciones de tema mitológico.

Palabras clave: Claudiano, écfrasis, épica, panegírico, invectiva.

Abstract: This paper aims to analyze the Claudian poetic of mixture in a selection of his passages describing wonderful or horrible places, that provide a structural frame for presenting the protagonists and antagonists of his panegyrics, epithalamium, invectives and mythological poems.

Keywords: Claudian, ecphrasis, epic, panegyric, invective.

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Graecia capta. El influjo de la literatura latina en la cultura y literatura de Grecia (II)», financiado por el Ministerio Español de Educación y Ciencia (HUM 2007-60515) y recoge parte de sus resultados hasta el momento. Agradezco a J.B. Torres sus siempre oportunas sugerencias.

Es tópico referirse a Claudiano como al último gran poeta del paganismo latino. Hay gran parte de verdad en ello, pero su indudable mérito literario no reside en valoraciones comparativas –en ser un tuerto en ese país de los ciegos que para algunos podría ser la Antigüedad Tardía–, ni tampoco en las creencias que pudiera confesar por oposición a otros poetas de su tiempo, un momento especialmente fructífero para la poesía en latín. Más bien, Claudiano merece un lugar destacado en las letras latinas gracias a su acertada «poética de fusión».

Con ello me refiero no sólo a su propia condición ambivalente de autor griego que escribe en latín, o al hecho de que componga poesía de tradición pagana para una audiencia cristiana, sino sobre todo a su capacidad de combinar recursos heterogéneos, que van desde los panegíricos en prosa hasta la emulación de los épicos y líricos anteriores, para renovar la épica tradicional. Claudiano adaptará las formas canónicas de la poesía en hexámetros a la transmisión de mensajes políticos precisos obteniendo como resultado composiciones de exigentes pretensiones literarias, que tendrán a su vez pervivencia posterior en la poesía panegírica de Occidente.

El objetivo de este estudio es analizar cómo se verifica esa poética de fusión en un tipo recurrente de escenas, la descripción de lugares de maravilla y de lugares de horror, que han de estudiarse en conjunto. El interés de esta doble categoría reside en tres razones:

1. la descripción de lugares es un elemento tradicional en la poesía épica y simultáneamente es también uno de los recursos habituales del panegírico en prosa, por lo que puede ilustrar la fusión poética entre elementos dispares. Por otra parte además, estas descripciones son reflejo de los ejercicios escolares de écfrasis, muy al gusto de la época, que eran enseñados específicamente en la escuela. En éstos el alumno debía practicar la descripción de obras de arte, esculturas, pinturas y construcciones para adquirir un modo y estilo claro e ilustrativo, de manera que fuese capaz de recrear visualmente ante su audiencia.
2. Estas écfrasis aparecen de modo transversal en cada uno de los géneros que cultiva Claudiano (panegíricos, epitalamios, épica mitológica e histórica, e incluso en los *Carmina minora*), por lo que permiten una valoración de conjunto.
3. Por último, estas escenas típicas ilustran una de las características más señalada la poética de Claudiano: la sustitución del hilo narrativo por la continua alternancia de cuadros descriptivos y de discursos. Sus composiciones se estructuran de hecho en torno a la formulación refinada de un mensaje propagandístico para el que no es necesaria la presentación causal de los sucesos, sino la interpretación emocional, laudatoria o reprobadora, de las situaciones políticas¹.

1. R. F. NEWBOLD (1979), R. BROWNING (1989), pp. 764-771, K. POLLMANN (2001).

Se da la circunstancia además de que los lugares extraordinarios o espantosos son secciones claramente diferenciadas por un cambio de escenario, marcado mediante fórmulas tradicionales como el dácilo *est locus* «existe un lugar», o «muy lejos de allí se halla la morada», que siempre es inaccesible (*inuius*) o se halla lejano (*procul*) y resulta, por tanto, sacro y no alterado. Claudiano parece haber contado con fórmulas y recursos específicos para pasar de un marco espacial a otro y avanzar de este modo en la alternancia de cuadros. Así lo atestigua, a mi entender, el brevísimo *carmen minus* número 5:

*Est procul ingenti regio summota recessu,
insula qua resides fluctus mitescere cogit
in longum producta latus, fractasque per undas
ardua tranquillo curuantur bracchia portu.*

2. Un tratamiento detallado de cada uno de los pasajes que se podrían incluir en la categoría excedería con mucho el espacio de estas páginas. Por ello, me limitaré aquí tan sólo a destacar la dificultad de reducir las descripciones de lugares de maravilla a una tipología rigurosa y de encuadrarlas en subgrupos coherentes, así como a subrayar los aspectos coincidentes y divergentes de éstos con los antros de horror.

2.1. En efecto, si se quisiera clasificar las descripciones de lugares maravillosos según los motivos tradicionales que utilizó Claudiano podría plantearse acotar una primera categoría o subgrupo de *loci aurei*, es decir, lugares relacionados con el mito de la Edad de Oro, bien porque la describen directamente como tal, bien porque utilizan indirectamente alguno de sus tópicos más usuales. Entre éstos pueden aparecer la fecundidad espontánea de los campos, determinados *adynata*, como los ríos de vino o de miel, o la ausencia de corrupción moral. La relación con la tradición de lugares amenos está clara, puesto que se trata de un tiempo primordial, no contaminado por la acción del hombre, en el que paradójicamente la falta de oro, de moneda acuñada, ha preservado moralmente a la humanidad.

Es natural, por tanto, que en las descripciones se hagan patentes elementos o alusiones a Virgilio, Ovidio, Juvenal o Estacio, modelos que Claudiano sigue más de cerca. Pero además, el motivo de la primera edad era un recurso habitual en otros géneros del momento, sobre todo en los panegíricos en prosa, en los que la acción del gobernante alabado augura la inminente instauración de una nueva edad áurea². Sin embargo, es importante tener en cuenta que la Edad de oro se halla presente en todo lugar feliz de la poesía de Claudiano e incluso, por oposición o inversión, en los lugares de horror.

2. Es más, la referencia a la *Saturnia Aetas*, se hace presente incluso en textos tan dispares de esa época como el *De rebus bellicis*, cuyo autor anónimo recomienda recluir en una isla alejada del dinero y de cualquier tipo de corrupción a los funcionarios de la moneda en una especie de segmento de la edad primigenia segregado *ad hoc*: A. SÁNCHEZ-OSTIZ (2003).

Aunque Claudiano hace distintos acercamientos al mito y se puede establecer cierta evolución y diferentes acentos según el contexto político de las composiciones³, los elementos más característicos de la descripción tradicional de la Edad de Oro aparecen en los panegíricos, en las invectivas, en la épica mitológica y en los *carmina minora*. Así, al final del primer libro del *In Rufinum*, la diosa Justicia promete la victoria de Honorio sobre los bárbaros y el retorno de la Edad de Oro en la que la tierra será común y ninguna linde separará los campos. La misma idea se percibe también al final del Panegirico a los cónsules Olibrio y Probino, en el que se percibe una alusión programática al libro VIII de la Eneida y a la Égloga IV⁴. Asimismo y con un acercamiento diferente al mito, en la morada del Ave Fénix, que posee regiones reservadas de los sufrimientos de otros seres sin contagio del mundo de los hombres⁵. También habría que considerar, en fin, el discurso de Júpiter en *Rapt.* III 18ss., que justifica expresamente la conveniencia de poner un final a la Edad de Oro, es decir, al tiempo primordial en el que se desarrolla el rapto de Prosérpina⁶. No es menos significativo, sin embargo, que Plutón promete a Prosérpina una nueva Edad de Oro en los reinos infernales en *Rapt.* II 285-293.

No obstante, en lo que atañe a la descripción de lugares maravillosos el caso más representativo es, sin duda, la caverna del tiempo descrita en *Stil.* II 424ss., en la que Claudiano se sirve del mito de la primera edad con el fin de transmitir un contenido político bien preciso. A la entrada de la cueva se sienta la Naturaleza y el santuario es administrado por un anciano, que ha seleccionado los años, siglos y edades, llegando a reservar un año de oro con el nombre de Estilicón, que augura además una edad completa presidida por el noble metal, aunque esto se refiera a la bonanza metereológica que hará fértiles los campos más que a la fecundidad espontánea (*Stil.* II 424-430 y ss.):

Est ignota procul nostraeque imperuia menti,
 425 *uix adeunda deis, annorum squalida mater,*
imensi spelunca aeui, quae tempora uasto
suppeditat reuocatque sinu. complectitur antrum,
omnia qui placido consumit numine, serpens
perpetuumque uiret squamis caudamque reductam
 430 *ore uorat tacito relegens exordia lapsu.*

La fórmula introductoria «existe un lugar apartado» (*Est ignota procul... spelunca*) marca el pasaje como lugar maravilloso digno de descripción. Pero

3. J. L. CHARLET (2005).
 4. ASÍ S. M. WHEELER (2007).
 5. *Carm. Min.* 27.1-6.
 6. C. GRUZELIER (1988).

quería centrar la atención aquí en el modo de descripción del lugar que se complementa con el de la morada del sol descrita a continuación: la caverna es la tenebrosa madre de los años y está rodeada por una serpiente que se muerde la cola. Al detenerse el sol en su umbral los cabellos del anciano resplandecen, las férreas puertas del santuario se abren y los secretos de éste se muestran a la luz (*Stil.* II 467ss.). A continuación el sol entra en su jardín esparciendo rocío con azafranados resplandores, refulge un río de llamas y cuelgan brillantes guirnaldas. Las crines de los caballos son doradas y el brillo del Lucífero y de la Aurora adornan el conjunto. Se acumulan así detalles visuales; prevalece la enumeración sobre la antítesis o el contraste. La única variación está, de hecho, en el orden de palabras.

2.2. En segundo término, si se analizan los lugares maravillosos desde el punto de vista narrativo o estructural, resultan dignos de especial mención aquellos que son descritos como parte de la decoración de ropajes lujosos. Se les podría denominar *loci uestibus intexti*, en un intento de taxonomía, y constituyen un interesante tipo de éfrasis en segundo grado, en la medida en que describen objetos que a su vez describen lugares.

Es evidente que estos pasajes están en deuda con los ejercicios retóricos escolares, pero además son reflejo del gusto de la época por la ornamentación textil con incrustaciones de piedras preciosas y viñetas dibujadas en hilo de oro y de camafeos⁷. Por otro lado, la tradición épica de las descripciones de armas le ofrecía a Claudiano variadas posibilidades para establecer referencias intertextuales con modelos anteriores. También podía utilizar los espacios descritos como anticipación narrativa, dotándolos del sentido profético. Así son las vestiduras consulares que Proba prepara para sus hijos Olibrio y Probino (*Prob.* 177-192)⁸ o la toga imperial descrita en *IV Cons. Hon.* 585-592, incrustada con piedras preciosas y cubierta de viñetas dibujadas en hilo de oro, perlas y camafeos de jaspe⁹. La presentación subraya en especial los efectos del brillo y del contraste visual mediante la yuxtaposición de piedras preciosas, perlas y la púrpura que sirve de fondo al conjunto. En *Cons. Stil.* II 339-361 Claudiano describe otra toga consular en un tono más fantasioso. Ha sido tejida por la propia Minerva y representa el nacimiento y niñez de Euquerio. El autor mezcla realidad y fantasía de modo que la existencia poética de la toga queda en un plano intermedio entre lo real y la exageración fantasiosa¹⁰. Las escenas tienen además el sentido profético propio de las descripciones de armas en la épica heroica. Sobre el atuendo de Prosérpina misma está representado el nacimiento del sol y de la luna (*Rapt.* II 41-54). Ninguna otra obra del telar estuvo tan conseguida ni representó con

7. Como muestran descripciones semejantes en Sidonio y Ausonio: M. J. ROBERTS (1989), pp. 112ss. *Sid. C.* 15.158-184; *Aus. Epigr.* 45.7 y *Grat. Act.* 11. Cfr. asimismo A. CAMERON (1976), ad 1272ss.

8. Probablemente pura ficción poética: W. TAEGERT (1988), *ad loc.*

9. W. BARR (1981), *ad loc.*

10. A. CAMERON (1970), pp. 47-48.

semejante viveza la realidad (41-43): *pectinis ingenio numquam felicior artis/ contigit euentus; nulli sic consona telae/ fila nec in tantum ueri duxere figuras.*

Sin embargo, entre otros¹¹ se ha de destacar sobre todo el ropaje que teje Prosérpina en *Rapt.* I 247-275. En él la diosa ha reclamado como presente para su madre el origen del mundo, la morada de su padre Júpiter, la distribución de los elementos, estrellas, mar, cielo y tierra cada uno en hilo de color diferente y realzado con piedras preciosas:

*Hic elementorum seriem sedesque paternas
insignibat acu: ueterem qua lege tumultum
discreuit Natura parens et semina iussis*
250 *discessere locis: quidquid leue, fertur in altum,
in medium grauiora cadunt, incanduit aer,
legit flamma polum, fluxit mare, terra pependit.
Nec color unus erat: stellas accendit in auro,
ostro fundit aquas. Attollit litora gemmis*
255 *filaque mentitos iam iam caelantia fluctus
arte tument.*

La acumulación de adjetivos cromáticos y visuales prepara, de hecho, la reacción de la propia diosa ante la aparición en escena de Venus, Minerva y Diana: tiñó de púrpura su níveo rostro, inflamadas sus impolutas mejillas, y la encendieron las castas llamas del recato (270-272: *et níueos infecit purpura uultus/ per liquidas succensa genas castaeque pudoris/ illuxere faces*)¹².

Las características principales de la descripción son, por tanto, el brillo de los colores, el acopio de detalles visuales y el ritmo vívido en la presentación de los elementos distribuidos según la estructura del propio ropaje¹³. Internamente, además, Claudiano ha querido establecer en su texto referencias intertextuales reconocibles

11. También hay lugares maravillosos descritos incluso en una clámide y unos frenos regalo de Serena al emperador Honorio en el Poema menor número 46. El texto es especialmente pertinente para esta exposición en la medida en que pone en relación los diversos elementos de la poética propia de estas descripciones de lugares tejidos: al igual que la Nereida Tetis encargó a Vulcano unas armas para Aquiles, pero también le regalaba inofensivos ceñidores y adornos, y le tejía clámides de púrpura y oro, engastadas de joyas, del mismo modo, Serena le regala ropajes y Estilicón victorias contra los bárbaros. Cfr. también, los trabajos de Serena en *Carm. Min.* 46-48.

12. También son dignos de mención la isla de Delos que flota en un mar de oro en *Rapt.* II 33-35 (*crispatur gemino uestis Gortynia cinctu/ poplite fusa tenus, motoque in stamine Delos/ errat et aurato trahitur circumflua ponto*) o la palla del río Eridano, con el carro de Faetón tejido sobre ella (*Palla tegit latos umeros, curruque paterno Intextus Phaethon glaucos incendit amictus*): *VI Cons. Hon.* 165-166.

13. C. GRUZELIER (1993), *ad loc.*

y significativas con varios modelos a la vez: la *Eneida* y las *Geórgicas* virgilianas, las *Metamorfosis* de Ovidio y Estacio¹⁴.

2.3. Por su parte, desde el punto de vista de la estructura de los pasajes en cuestión, se podrían considerar en una tercera categoría específica dos pasajes que describen sendas montañas y moradas maravillosas de Venus y de Prosérpina respectivamente, presentadas en el *Epitalamio de Honorio* y en el *De raptu*. Ambos siguen el esquema narrativo de marco natural, privilegiado y ameno, seguido de palacio o sede de la divinidad. El privilegio consiste en uno y otro caso en que la naturaleza no necesita de cultivo humano para brotar en perpetua primavera. De esta manera, el motivo solapa el *locus amoenus* con la Edad de Oro, pero se justifica por otra parte, dado que ambas descripciones se refieren al tiempo primordial en el que viven y actúan las diosas y dado que el mito de Ceres y Prosérpina se refiere precisamente al origen de las estaciones.

En lo que respecta al pasaje del *Epitalamio*, se ha de tener en cuenta que el proyecto literario del *Epitalamio* de Honorio y María —de 14 y 12 años respectivamente en febrero del 398— no le ofrecía a Claudiano demasiadas posibilidades creativas, por lo que el resultado es bastante tradicional en su estructura: Cupido se entera del amor de Honorio a María y vuela a Chipre para contárselo a su madre. El poeta describe primero la morada de Venus y después el viaje de la diosa por mar hasta la costa de Liguria. Allí encuentra a María leyendo a los clásicos y la adorna como novia. En el marco de los elementos típicos, como puede ser el lugar ameno consagrado al placer, donde habitan los Amores y otras divinidades, Claudiano entreteje hábilmente contenidos políticos: sobre todo la idea de que Estilicón no había arreglado el matrimonio en cuestión para su propio provecho, lo cual era incontrovertible, sino que fue un deseo expreso del propio Teodosio. Así, la verdadera razón del súbito desposorio resulta ser que Honorio acaba de descubrir que la pasión que siente por María es inevitable¹⁵.

En ese marco, la descripción de la maravillosa morada de Venus (*Epit.* 49-61) sirve de cambio de escenario (*Mons latus Ionium Cypri praeruptus obumbrat, / inuius humano gressu*, «Al litoral de Chipre que mira al Jónico le da sombra una escarpada montaña») para presentar la conversación entre Cupido y su madre¹⁶. El monte de Venus en Chipre es inaccesible al hombre y está descrito mediante detalles visuales yuxtapuestos. Apartada de las inclemencias de las estaciones, su cima está rodeada por murallas, construidas precisamente de oro por Vulcano. Allí florece la naturaleza en perpetua primavera, sin ser estimulada por mano alguna. El Céfito solo se basta para labrarla.

Unos versos más adelante el Palacio de Venus refulge radiante y lleno de verdor: Vulcano lo construyó precisamente de oro y gemas, esmeraldas, jacintos, berilo, jaspes (85-96):

14. M. VON ALBRECHT (1999).

15. Cfr. básicamente, A. CAMERON, 1970, pp. 98ss.; A. CAMERON (1970); S. DÖPP (1980); U. FRINGS (1975); S. DÖPP, 1980, pp. 102ss. y 126ss.

16. G. BRADEN (1979).

- 85 *Procul atria diuae*
permutant radios siluaque obstante uirescunt.
Lemnius haec etiam gemmis extruxit et auro
admiscens artem pretio trabibusque smaragdi
supposuit caesas hyacinthi rupe columnas.
- 90 *beryllo paries et iaspide lubrica surgunt*
limina despectusque solo calcatur achates.
in medio glaebis redolentibus area diues
praebet odoratas messes; hic mitis amomi,
hic casiae matura seges, Panchaeaque turgent
- 95 *cinnama, nec sicco frondescunt uimina costo*
tardaue sudanti prorepunt balsama ligno.

La enumeración de piedras preciosas se engarza con otra de flores de aroma excelente (amomo, lauréola, canelo de Pancaya y bálsamo, entre otros). Todo ello refuerza la impresión de *uariatio* sensorial y de colorido. Y éste es, a mi modo de ver, el rasgo que se ha de destacar y que se aprecia asimismo en la descripción del lugar de Sicilia donde Prosérpina saldrá a recoger flores con Venus, Minerva y Diana (*Rapt.* II 101-111):

- Forma loci superat flores: curuata tumore*
paruo planities et mollibus edita cliuis
creverat in collem. uiuo de pumice fontes
roscida mobilibus lambebant gramina riuis
- 105 *siluaque torrentes ramorum frigore soles*
temperat et medio brumam sibi uindicat aestu:
apta fretis abies, bellis accommoda cornus,
quercus amica Ioui, tumulos tectura cupressus,
ilex plena fauis, uenturi praescia laurus;
- 110 *fluctuat hic denso crispata cacumine buxus,*
hic hederæ serpunt, hic pampinus induit ulmos.

La belleza del lugar supera a la de las flores; allí mitigan los rigores del verano fuentes y arroyos, además de la sombra de un bosque, que Claudiano presenta mediante la enumeración de sus elementos: el abeto, el cornejo, la encina, el ciprés, el acebo, el boj, la hiedra, los pámpanos y los olmos. El poema continúa con la descripción de una laguna de aguas transparentes y la recolección de flores brillantes bajo el sol, que vuelve a propiciar una inventario de elementos: tomillo, lirios, violetas, mejorana, rosas, alheñás, jacintos y narcisos con sus respectivas amplificaciones.

En síntesis, se puede afirmar que en los tres grandes tipos de lugares maravillosos descritos con frecuencia en la obra de Claudiano, se dan al menos dos características comunes: lo visual prevalece sobre lo conceptual –en ocasiones también lo meramente sensorial del sonido y del olfato– y la enumeración de elementos atomizados prevalece sobre la descripción de un todo completo.

3. En contraste con estos espléndidos lugares de maravilla, los *loci horridi* están asociados bien a los antagonistas de los panegíricos, como Rufino, Eutropio y Gildón, bien a las divinidades infernales, o bien a ambos simultáneamente, como la descripción del Érebo a la llegada de Rufino en *In Ruf.* II. 466ss. Ahora bien todos ellos son antros, no en el sentido de la cueva típica del lugar ameno que mitiga el calor ardiente del paisaje soleado, sino porque son lugares asociados a la oscuridad o a la negación de la claridad visual que caracterizaban precisamente los lugares de maravilla.

Así, por ejemplo, Ceres ve en sueños a su hija cautiva encadenada y sin color alguno, pues ha tomado la sombría tonalidad de los reinos inferiores (*Rapt.* III 80-90). Igualmente se podría mencionar la descripción que Júpiter hace del estado de la tierra tras el rapto de Prosérpina (*Rapt.* III 18-32) o el momento de anticlímax que se produce con la súbita aparición de Plutón (*Rapt.* III 231-241): entonces palidecen las flores y la hierba, se paran los ríos y la noche se apodera del día.

Sin embargo, hay dos antros de horror descritos en sendos pasajes paralelos de la obra de Claudiano que han llamado con frecuencia la atención¹⁷, concretamente las respectivas asambleas de dioses infernales en el Érebo en la *Invectiva contra Rufino* y en el comienzo del *Rapto de Prosérpina*¹⁸. En la primera de ellas (*Ruf.* II 25-44), los elementos descriptivos son predominantemente dispuestos mediante la enumeración: Alecto convoca a «todos los monstruos del Érebo que engendró la Noche en siniestro parto»: la *Discordia*, *Fames imperiosa*, *Senectus*, *Morbus*, *Liur*, el triste *Luctus*, el miedo, la temeridad y el lujo.

- 25 *inuidiae quondam stimulis incanduit atrox*
Allecto, placidas late cum cerneret urbes.
protinus infernas ad limina taetra sorores,
concilium deforme, uocat. glomerantur in unum
innumerae pestes Erebi, quascumque sinistro
- 30 *Nox genuit fetu: nutrix Discordia belli,*
imperiosa Fames, leto uicina Senectus
inpatiensque sui Morbus Liurque secundis
anxius et scisso maerens uelamine Luctus
et Timor et caeco praeceps Audacia uultu
- 35 *et Luxus populator opum, quem semper adhaerens*
infelix humili gressu comitatur Egestas,
foedaque Auaritiae complexae pectora matris

17. Probablemente Claudiano imita su propia escena de *Ruf.* II 25-44 en el *De raptu*. A. CAMERON (1970), pp. 459, 467, C. GRUZELIER (1993), *ad loc.*, S. M. WHEELER (1995), p. 114, M. ONORATO (2008), *ad loc.*

18. Los infiernos son descritos también en *Ruf.* II. 466ss. como lugar apartado (*Est locus infaustus quo conciliantur in unum/ Cocytos Phlegethonque uadis*).

*insomnes longo ueniunt examine Curae.
complentur uario ferrata sedilia coetu
40 toruaque conlectis stipatur curia monstis.*

El poeta suma una desgracia a otra, culminando con los batallones de *insomnes curae*, que abrazan el siniestro corazón de su madre Avaricia.

La descripción de los antros de horror coincide de hecho con la de los lugares maravillosos en la yuxtaposición de detalles. Sin embargo, en los *loci horridi* prevalece lo moral sobre lo visual, aparentemente porque la oscuridad de los antros de horror no se presta a la descripción pictórica. Pero Claudiano no ha sustituido simplemente lo concreto por lo abstracto. Por su propia razón de ser, las invectivas de Claudiano no se construyen como mera inversión de los motivos del panegírico, como podría parecer natural, sino que adoptan además una perspectiva moral, que muestra que en la poética de fusión converge junto al panegírico y la épica, el género auténticamente romano de la sátira¹⁹.

Retomando el texto, llama la atención que, de todo el conjunto, sólo Alecto tiene rostro, en la medida en que echa hacia atrás las serpientes que le estorbaban (41-43). Salvo en este pequeño detalle grotesco, la escena está presentada como una antítesis moral de la Edad de Oro, a la que se refiere la propia Furia al comenzar el discurso que sigue a la descripción: no han de tolerar que los tiempos discurran apacibles, serían unas cobardes ante el nacimiento de una nueva *Aurea Aetas*.

Ello se comprueba a mi juicio en la comparación con el pasaje virgiliano que el poeta de Alejandría emula en este pasaje del *Contra Rufino* (Verg. *Aen.* VI 273-281)²⁰. Claudiano no se limita a préstamos de dicción poética, sino que toma como referencia el pasaje en su conjunto. El lector u oyente percibiría en la amplificación de cada uno de los abstractos la *uariatio* sobre el texto de la Eneida, por lo demás conocido. El resultado es que en Claudiano las pestes del Érebo son comparativamente más personalizadas y morales que las de su modelo.

4. En definitiva, en las descripciones de lugares de maravilla y antros de horror Claudiano lleva a cabo una fusión no sólo entre elementos literarios conocidos como la tradición épica y las técnicas y motivos del panegíricos, sino también entre literatura y estética visual de su tiempo. Por eso, el elemento predominante en los primeros es la percepción de la realidad fragmentada en unidades individuales que han de ser admiradas una a una: no como parte de una macroestructura, sino como piezas de un collar o como objetos de un coleccionista. Así el lector-oyente admiraría el brillo de cada joya real o literaria: el jaspe, el ágata, la alusión virgiliana, el dorado brillo del eterno sol, la naturaleza sin par de la morada de Venus o la historia de Faetonte, la alusión a Ovidio,

19. Sobre este punto, H. L. LEVY (1946; 1958); J. LONG (1996).

20. Cfr. en general H. L. LEVY (1971); H. SCHWECKENDIEK (1992), ad loc.

Estacio, Lucano o Juvenal, cada una por separado. Esta percepción fragmentada de lo poético se mantiene en los antros de horror, pero en éstos los elementos admirables son sustituidos por viñetas de contenido moral.

Ahora bien, los elementos dispersos se presentan engarzados por Claudiano mediante hilos transversales, comunes a los lugares de maravilla y a los antros de horror. El motivo de la Edad de Oro es uno de estos hilos, pero también lo es la densa intertextualidad que hace que el lector se sienta en cada verso parte de una tradición memorable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- M. VON ALBRECHT, «Claudian», *Roman Epic: an Interpretative Introduction*, Leiden 1999, pp. 317-327.
- W. BARR, *Claudian's Panegyric on the Fourth Consulate of Honorius*, Liverpool 1981.
- G. BRADEN, «Claudian and His Influence: The Realm of Venus», *Arethusa* 12 (1979), pp. 203-232.
- R. BROWNING, «El Bajo Imperio: Poesía», E. J. KENNEY y W. V. CLAUSEN (ed.), *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*, Madrid 1989, pp. 752-782.
- A. CAMERON, *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970.
- A. CAMERON, *Flavius Cresconius Corippus. In laudem Iustini Augusti minoris libri IV*, London 1976.
- J.-L. CHARLET, «L'âge d'or dans la poésie de Claudien», Y. LEHMANN, G. FREYBURGER y J. HIRSTEIN (ed.), *Antiquité tardive et humanisme : de Tertullien à Beatus Rhenanus: mélanges offerts à François Heim à l'occasion de son 70e anniversaire*, Turnhout 2005, pp. 197-208.
- S. DÖPP, *Zeitgeschichte in Dichtungen Claudians*, Wiesbaden 1980.
- U. FRINGS, *Claudianus, Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti: Einleitung und Kommentar*, Meisenheim am Glan 1975.
- C. GRUZELIER, «Temporal and Timeless in Claudian's 'De Raptu Proserpinae'», *G&R* 35 (1988), pp. 56-72.
- C. GRUZELIER, *Claudian. De raptu Proserpinae*, Oxford 1993.
- H. L. LEVY, «Claudian's In Rufinum and the Rhetorical $\Psi\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ », *TAPhA* 77 (1946), pp. 57-65.
- H. L. LEVY, «Themes of Encomium and Invective in Claudian», *TAPhA* 89 (1958), pp. 336-347.
- H. L. LEVY, *Claudian's In Rufinum: an Exegetical Commentary*, Cleveland 1971.
- J. LONG, *Claudian's In Eutropium, or, How, when, and why to Slander a Eunuch*, Chapel Hill 1996.
- R. F. NEWBOLD, «Bodies and Boundaries in Late Antiquity», *Arethusa* 12 (1979), pp. 93-114.
- M. ONORATO, *Claudio. De raptu Proserpinae*, Nápoles 2008.
- K. POLLMANN, «Das lateinische Epos in der Spätantike», J. RÜPKE (ed.), *Von Göttern und Menschen erzählen: Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik*, Stuttgart 2001, pp. 93-129.
- M. J. ROBERTS, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989.
- Á. SÁNCHEZ-OSTIZ, «La congregatio in insulam del De rebus bellicis (cap. III). ¿Utopía, arbitristo o tópico retórico?», I. ARELLANO (ed.), *Loca Ficta*, Pamplona 2003, pp. 379-393.

- H. SCHWECKENDIEK, *Claudians Invektive gegen Eutrop (In Eutropium): ein Kommentar*, Hildesheim 1992.
- W. TAEGERT, *Claudius Claudianus. Panegyricus dictus Olybrio et Probino consulibus: Text, Übersetzung, Kommentar*, München 1988.
- S. M. WHEELER, «The Underworld Opening of Claudian's De Raptu Proserpinae», *TAPhA* 125 (1995), pp. 113-134.
- S. M. WHEELER, «More Roman than the Romans of Rome: Virgilian (Self-) Fashioning in Claudian's Panegyric for the Consuls Olybrius and Probinus», J. H. D. SCOURFIELD (ed.), *Texts and Culture in Late Antiquity: Inheritance, Authority, and Change*, Swansea 2007, pp. 97-133.

RIGORISMO ASCÉTICO Y EXUBERANCIA ESTILÍSTICA: LA POESÍA Y LA AUTOPOÉTICA DE SEDULIO

JOSÉ MANUEL VÉLEZ LATORRE
IES E. Blanco Amor, Vigo

Resumen: El poeta Celio Sedulio compuso, hacia el año 445, su poema «Carmen Paschale», un poema épico-bíblico en 5 libros; posteriormente, la versión en prosa, el «Opus Paschale». En su obra aparecen varios textos programáticos que tienen una gran importancia para una poética cristiana del final de la Antigüedad Tardía. Presentamos una estructuración del Libro I del Carmen Paschale, y proponemos la idea de que se trata de una panoplia de posible géneros de la poesía cristiana, influida por lo que hace Prudencio en su obra completa.

Palabras clave: Sedulio, *Carmen Paschale*, programa poético, Prudencio.

Summary: The poet Caelius Sedulius wrote, ca. 445 A.D., his poem «Carmen Paschale», a biblical epic in 5 books; afterwards, he wrote the prose version, the «Opus Paschale». In his work we find several «programmatic» sections which have a great importance for a Christian Poetics at the End of Late Antiquity. We analyse the different elements of this poetic programme: especially the contrast of Pagan and Christian poetry, and the contradictions inside this contrast. The expression «ritu magistro» may express a certain positive regard of the compositional features of pagan epics. Anyway, the «Carmen Paschale» has a strong structural influence of Ovid's *Metamorphoses*. We propose as well a structuration for Book I of the «Carmen Paschale», and we express the idea that this book is really a «panoply» or «show of possibilities» for different new genres of Christian poetry, under the influence of Prudentius' great *Oeuvre*.

Keywords: Sedulius, *Carmen Paschale*, poetic programme, Prudentius.

Desde hace décadas está abierta la discusión sobre la constitución del género de la épica bíblica latina en la Antigüedad Tardía. Los diferentes representantes del género (Juvenco, Proba, Sedulio, Avito, Arátor) nos dan, en sus textos programáticos, indicios sobre las expectativas de los lectores y los presupuestos ideológicos de una estética que ahora empieza a ser una estética heterónoma, dado el carácter sagrado del texto bíblico que se va a parafrasear y la intención edificante y de devoción con la que el poeta cristiano va a crear su obra. Interesa el poema de Sedulio, para esta discusión, en curso desde las obras fundacionales de Reinhart Herzog¹, y Michael Roberts², por la presencia de textos programáticos al comienzo de la obra y reflexiones e intervenciones «de autor» en el interior de la propia obra³.

Uno de los aspectos más llamativos es el contraste entre los presupuestos de rigor ascético que presenta Sedulio en su primer prefacio métrico en dísticos (en el que utiliza la metafórica de la comida y de la poesía como ofrenda, y la contraposición humildad/exuberancia) y su práctica estilística, de una exuberancia extrema (con todo tipo de figuras retóricas y estilísticas y un gusto especial por el paralelismo, la «exclamatio», la paradoja y el oxímoron).

Llegando a un nivel estructural, hay que destacar que ha tomado como principio ordenador de su paráfrasis neotestamentaria los milagros, y esto es algo que él mismo nos indica por el marco veterotestamentario del Libro I, en que hace una presentación en «viñetas» breves de hechos milagrosos del Antiguo Testamento. Este hecho nos lleva a suponer una influencia estructural de las *Metamorfosis* de Ovidio, y esto es muy importante en un poeta como Sedulio que tiene gran conciencia de la necesidad de unidad estructural y equilibrio en su poema épico: ahí hay todo un programa implícito. El hecho de que Sedulio utilice en su *Carmen Paschale*, a nivel estructural, un intertexto pagano, es significativo precisamente en el plano de su poética (implícita).

El gran número de episodios bíblicos, su carácter estructuralmente comparable (marcha de Jesús por el país, encuentro con los enfermos, milagro, curación, coda exegética, transición al siguiente episodio) permitía tomar las *Metamorfosis* de Ovidio como modelo estructural. Por poner sólo un ejemplo, el episodio de la curación de los leprosos sigue el esquema de una metamorfosis ovidiana: se destaca el paso del aspecto y color de la piel con el mismo detalle que utiliza Ovidio. Narrar los milagros de curación (y escenas como la Transfiguración de Cristo) es otro modo de «mutatas dicere formas».

Las «Metamorfosis» eran un modelo estructural aún más polémico y problemático que la Eneida, pues la obra de Ovidio era vista como la obra pagana por

1. R. HERZOG: *Die Biblepik der lateinischen Spätantike : Formgeschichte e. erbaut. Gattung*, München, Fink, 1975.

2. M. ROBERTS, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool, Francis Cairns, 1985.

3. Véase recientemente la obra de R. P. H. GREEN, *Latin epics of the New Testament*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

excelencia del Mundo Antiguo. De ahí probablemente la insistencia en la justificación ascética de la obra. Esta justificación ascética está sobre todo presente en la *Epístola a Macedonio*, en prosa, que sirve de presentación y dedicación de la obra, que es presentada como obra escrita con finalidad de edificación, y que justifica sobre todo el hecho de escribir en verso.

El *prefacio métrico en dísticos* habla de la renuncia al «opus artifex», y presenta la contraposición entre «obra humilde y sin adornos» y «obra adornada y artística» de un modo radical, sin matices. Sin embargo, el *segundo prefacio* que constituye el comienzo del libro I presenta una contraposición más rica y matizada. Ahí lo que se hace es:

- caracterizar la poesía pagana
- caracterizar la práctica del canto cristiano (en principio, de los Salmos): presentado como ejercicio de una (¿posible?) poesía cristiana
- caracterizar, *en cuanto al contenido*, la empresa de composición de poesía cristiana que va a realizar el autor: *cur taceam... salutiferi miracula Christi?*. Se trata, en definitiva, de la *indicatio* del tema, que como se ve no se hace justo en el primer verso, sino tras un preámbulo.

Este *segundo prefacio* interactúa de modo muy inteligente con el *primer prefacio métrico en dísticos*. En éste se contraponen la riqueza y exuberancia estilística; pero en el segundo prefacio, aparentemente, lo que se contraponen es *contenido pagano* y *contenido cristiano*. Y sin embargo la excelencia *formal* y *compositiva* (...*ritu magistro*...) aparece también ahí, sin que se contraponga ya a una sequedad o falta de adorno formal. Tenemos, pues, un texto que entra, a nuestro entender, en cuestiones de tradición literaria y de estructuración del texto, de modelos compositivos tomados de la poesía pagana. Este segundo prefacio se hace más revelador si matizamos lo que dice en estos versos iniciales del Carmen con las correspondientes expresiones en la prosa del Opus Paschale. Obsérvese la correspondencia⁴:

4. CP 1, 17-22 (HUEMER, p. 16) y OP 1, 1 (HUEMER p.176-177).

LA POESÍA PAGANA

	Carmen Paschale	Opus Paschale
Estilo	... <i>grandisonis pompare modis...</i>	... <i>commendet (nugas) nobilium pompa uerborum...</i>
GÉNEROS (1) Tragedia	... <i>tragicoque boatu...</i>	... <i>clamoribus conturnatae tragoediae...</i>
GÉNEROS (2) Comedia	... <i>ridiculove Geta...</i>	... <i>ridiculi Getae comica foeditate...</i>
GÉNEROS (3) Poesía lírica	... <i>seu...qualibet arte canendi...</i>	... <i>uel...quibuslibet metricae numeris disciplinae...</i>
Contenido	... <i>saeua nefandarum contagia rerum renouent...</i>	... <i>priscorum scelerata temporum gesta...</i>
Estructura o composición de la obra	... <i>ritu magistro...</i>	... <i>nonnulla probae⁵ narrationis arte composita...</i>

A pesar de que se ha intentado interpretar «ritu magistro» como «siendo el maestro (del autor) la tradición» (en el sentido de la tradición pagana)⁶, la comparación con el *Opus Paschale* nos indica que una interpretación más correcta es interpretar «magistro» con sentido adjetival y «ritus» en un sentido de «técnica literaria, arte de la composición de la obra». Sería: «con un magistral arte de la composición (o técnica)». Este último sentido viene abonado por la expresión de la prosa del *Opus Paschale*: «*probae narrationis⁷ arte composita*».

Es, pues, consciente, nuestro autor, de que necesita inspirarse en un obra pagana como las *Metamorfosis* para satisfacer sus exigencias artísticas. Sin embargo, no cesa de tener presente su impulso ascético y antipagano. Por ello,

5. Nuestra interpretación tiende a dar fuerza a la lectura **probae** del Manuscrito Codex Parisinus latinus 12279, frente a la hipótesis de HUEMER, **probrae**.

6. Green traduce (R. P. H. GREEN 2006, p. 162): «in the traditional manner».

7. Resulta curioso aquí el empleo del «terminus technicus» retórico de la «narratio»: sin duda esto no fue entendido por Huemer, lo que provocó su preferencia por la (inacceptable) lectura «probrae».

aparte de los versos contrarios al paganismo y la idolatría del libro I, llega otra aportación programática genial de Sedulio, paralela a la de Prudencio en la *Psychomachia*. Resulta muy reveladora la inserción de la figura del propio autor hacia el final del Libro I, presentándose como en camino hacia la ciudad celestial. La composición de la obra aparece como un camino de perfección, y esta idea es ya medieval:

I, vv. 334-337:

*Interea dum rite uiam sermone leuamus
Spesque fidesque meum comitantur in ardua gressum,
Blandius ad summam tandem peruenimus arcem.
En signo sacrata crucis uexilla coruscant,
En regis pia castra micant, tuba clamat erilis...*

Dejando aparte lo que en estos versos pueda haber de reminiscencia de la *Psychomachia* de Prudencio, es de destacar cómo aparecen la «Spes» y la «Fides» como garantes de la composición de poesía por parte del cristiano. Sedulio, el poeta cristiano, el mismo que en la «praefatio» inicial recogía la idea de la poesía como ofrenda a Dios, aparece aquí interactuando con su propia narración, presentando ésta como un camino de perfección personal tanto como artístico.

Otra reflexión del propio Sedulio sobre su práctica poética aparece situada justo en otro lugar marcado, como cierre del libro III:

III, 338-9:

*Parua loquor si facta Dei per singula curram
Et speciale bonum, cum sit generale revolvam.*

La interpretación de estos dos versos no es fácil; me permito parafrasearla e intepretarla así:

«Diría (=seguiría yo diciendo) cosas pequeñas/de poca importancia (*las pequeñas y los detalles anecdóticos de las muchas historias de curación*), en caso de que yo corra a través de los hechos de Dios uno a uno (*sin explicar la doctrina*), y expondré un bien específico (*concreto, puntual*), pese a que es general (=de valor *universal*).»

Es decir, Sedulio se propone seguir con una exposición más doctrinal, y no con episodios de curaciones concretas, al final de este libro III y al comienzo del Libro IV. Aquí se plantea uno de los temas clave en el género de la paráfrasis bíblica: el equilibrio entre narración bíblica y exégesis (o, llevada esta a su extensión más amplia, *excursus* exegéticos). Después, en el Libro V, se pasa de narrar la sucesión de episodios milagrosos a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, parafraseada con gran extensión.

Postulamos así una estructura interna tripartita: Libro I (marco) // Libros II-III-IV (Natividad y milagros)//Libro V (Pasión, Muerte, Resurrección). Esto hace que nos planteemos de nuevo el papel del Libro I.

Uno de los aspectos más atractivos del tema de la constitución de la poesía cristiana en la Antigüedad Tardía es que tenemos muy buena información sobre las expectativas de los lectores, reflejadas en las reflexiones programáticas de los autores. Vemos surgir los nuevos géneros de la poesía cristiana, en ocasiones, como posibilidad planteada más que como realidad en una obra concreta: así, en la epístola de S. Agustín a Jovio, o en el poema a Jovio de Paulino de Nola. Queremos postular la hipótesis de que el Libro I del *Carmen Paschale* no sólo tiene una función introductoria o de «marco» de la obra. Lo que hace aquí Sedulio es presentar toda una «panoplia» de las diversas posibilidades que tenía un poeta cristiano en la Antigüedad Tardía, en un momento de constitución tanto teórica como práctica de los géneros de la poesía cristiana. Algo parecido a lo que hace Prudencio en el conjunto de su obra, o a las reflexiones de Paulino de Nola en su poema a Jovio. Es sorprendente el paralelismo con el planteamiento de la obra completa de Prudencio (que el propio Prudencio esquematiza en su *Praefatio*). Unos 40 años después de la terminación de la obra de Prudencio, Sedulio le hace aquí un pequeño homenaje, en unas pocas decenas de versos, de cada uno de las partes del *Opus* de Prudencio. Así, véase nuestra propuesta de estructuración del Libro I del *Carmen Paschale* y su correspondencia con partes esenciales del gran *Opus* orgánico prudenciano⁸:

- vv. 1-17: Primer prefacio métrico en dísticos—*Epilogus* de Prudencio.
- vv. 17-37: Segundo prefacio: poesía pagana frente a poesía cristiana. *Indicatio* del tema (*miracula Christi*).
- vv.38-59: poesía apologética anti-pagana—*Contra Symmachum* de Prudencio.
- vv. 60-102: Doxología e *invocatio* a Dios como inspirador del poema.
- vv. 103-219: conjunto de «viñetas» (al modo epigramático) en que se resumen historias del Antiguo Testamento.—*Dittochaeon*
- vv. 220-334: Poesía anti-herética, con tono doctrinario-didáctico y polémico—*Apotheosis*
- vv. 334-350: presentación, llena de «pathos», de la vida y la poesía como un «camino de perfección» personal hacia la «Ciudad del Señor», con imágenes de desfile militar—*Psychomachia* (final).
- vv. 350-354: segunda *invocatio* (a Cristo)
- v. 355-368: presentación de los cuatro evangelios y la figura de los cuatro evangelistas de los que los libros siguientes serán una «armonización» en verso épico.

8. Para la transformación que realiza Prudencio de los géneros clásicos, y el carácter orgánico (y casi «arquitectónico») del *Opus* de Prudencio, concebido, por así decirlo, como las partes de una basílica, ver el estudio de W. LUDWIG, «Die christliche Dichtung des Prudentius und die Transformation der klassischen Gattungen», *Entretiens* (Fondation Hardt) 23, Vandoeuvres-Genève 1977, pp. 303-372.

Justamente, esta parte final del libro I (vv. 355-368) es el auténtico «marco» del resto de la obra, de los libros que siguen (Libros II-V). Pero el conjunto de libro I no se entiende únicamente como «introducción» o «marco» para los libros siguientes: se trata de la demostración por parte de Sedulio de su capacidad de producir ejemplificaciones, aunque se trate de unas miniaturas, de esos géneros «prudencianos».

Recordemos que la poesía cristiana, y en especial el género de la épica bíblica, nace acompañada de las reflexiones de sus autores; vemos una interacción entre teoría y práctica. Es un género interesante porque en el plazo de unos 200 años escasos vemos aparecer obras que ya constituyen culminaciones del género desde el principio (ya Juvenco lo es), y una evolución en las estructuras del poema épico acompañada de fuerte conciencia genérica en los autores.

Para terminar, reseñemos la última intervención programática o autoral de Sedulio, justo al final de la obra, en su clausura: una posición (como los finales y principios de libros) clave para declaraciones autorales.

Carmen Paschale, V, vv. 436-439:

*Nam si cuncta sacris uoluissent tradere chartis
Facta redemptoris, nec totus cingere mundus
Sufficeret densos per tanta uolumina libros.*

Encontramos en el *Carmen Paschale* el topos de la incapacidad el poeta para tratar toda la extensión y profundidad de la materia tratada, y hay que destacar la influencia de este final en el de la obra de Avito, que termina del mismo modo. En definitiva, el *Carmen Paschale* tiene una estructura muy meditada, y ver la obra desde la perspectiva de los lugares en que se producen las declaraciones programáticas o autorales nos da una nueva perspectiva de la obra, así como del papel de «marco» que juega el libro I, frente a la posibilidad de haber estructurado la obra en 4 libros en recuerdo del número de los cuatro Evangelios. Una comparación con la estructuración de la épica neotestamentaria (anterior) de Juvenco y la (posterior) de Arátor completará esta perspectiva en la constitución de este género de la poesía tardoantigua.

Para terminar, recordemos que la riqueza de la poetología y de las declaraciones o manifiestos programáticos cristianos deriva del hecho de que, en la Antigüedad Tardía, ya nuestros poetas no podían ser disecionados en «elementos (puramente) cristianos» y «elementos (puramente) de origen pagano-clásico». A este respecto, hay que recordar el giro copernicano que supuso en la investigación sobre la poesía cristiana tardoantigua la contraposición entre las tesis de Rodríguez-Herrera y de Thraede. Rodríguez-Herrera, en 1936⁹, partía del supuesto de que la «tarea» del poeta Prudencio había sido fundir o fusionar conte-

9. *Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters*, Speyer 1936, *passim*.

nido cristiano y forma pagana; y la labor del filólogo sería la de diseccionar esos dos elementos. En cambio, en 1965, Thraede¹⁰ parte de que no es posible diseccionar forma pagana y contenido cristiano: cuando hablamos de que en la obra de Prudencio se da una conjunción de forma antigua y contenido cristiano, debemos pensar que *tanto lo cristiano (Christentum) como lo antiguo (Antike) salen cambiados de ese proceso*. Es en ese sentido en el que descubrimos la valoración positiva, el «...ritu magistro...» en la caracterización predominantemente negativa de la poesía pagana por parte de Sedulio. En definitiva, se estaba creando toda una cultura que no es totalmente pagana ni pura y radicalmente ascético-cristiana: una poesía (cristiana) tardoantigua que no puede evitar expresar su fascinación por la poesía clásica pagana.

10. K. THRAEDE, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, especialmente pp. 8-15.

II.
LA POESÍA LATINA
EN LA EDAD MEDIA

ACTUALIZACIÓN Y PERSPECTIVAS EN LA MÉTRICA MEDIEVAL LATINA:
LA APORTACIÓN HISPANA DE LOS ÚLTIMOS VEINTICINCO AÑOS

ANA MOURE CASAS
Universidad Complutense

Resumen: Se presenta un estado de la cuestión de la Métrica Medieval latina a la luz de los últimos veinticinco años de la bibliografía española. El trabajo se estructura al hilo de la Métrica Medieval, vista como objeto de estudio. En apartados sucesivos se expone la *communis opinio* sobre distintas partes de la materia métrica, junto con las investigaciones del período, valorando la innovación y el significado de la bibliografía.

Palabras clave: Métrica Medieval, Edad Media, bibliografía, métrica, ritmo, verso.

Summary: A state of art regarding Medieval Latin Metric is shown in the light of last twenty five years of Spanish bibliography. Our work is structured following Medieval Metrics standards as a study subject. In successive paragraphs we unfold *communis opinio* on different parts of metrics issues and the main research done for that period as well, valuing the innovation and meaning of bibliography.

Keywords: Medieval Metric, Middle Ages, bibliography, metrics, rhythm, verse

1. INTRODUCCIÓN

En esta colaboración al VI Congreso de la SELat se describirán a grandes rasgos las líneas generales de la Métrica Medieval y se presentarán las cuestiones o problemas principales que constituyen la doctrina común sobre sus distintas partes, añadiendo los aspectos que han llamado la atención de los investigadores en estos veinticinco años. A veces me tomaré algunas libertades para sobrepasar los márgenes geográficos y temporales previstos en el título, sin apartarme del objetivo final: hacer un balance de la bibliografía española para extraer las reflexiones de veinticinco años de estudios sobre Métrica Medieval, la parcela del latín medieval donde se dice que se manifiesta mejor la continuidad con lo antiguo y la capacidad de innovación, que muestra todavía la vitalidad del latín del Medioevo.

La exposición que sigue viene a ser un informe bibliográfico. No va a ser una exposición amena, como paso seguidamente a demostrar, y no toda la culpa es mía. La métrica es un terreno idóneo como pocos para el uso del cálculo, de la estadística y de la informática, que no constituyen precisamente las lecturas más amenas. La métrica del latín clásico conectó pronto con estas materias. Los estudios de métrica por ordenador se aplicaron desde mediados de los años 60 a hexámetros clásicos¹. Estos trabajos pioneros de la filología alemana fueron pronto aplaudidos por filólogos españoles; entre ellos, limitándome a citar dos ilustres representantes tempranos, por Sebastián Mariner y Martín Ruipérez².

1. En 1966-67, W. OTT publicaba en la revista de LASLA (Lieja) el trabajo titulado «Metrical Analysis of Latin Exameter by Computer.» En 1970 ofrecía ya un análisis métrico del *Ars Poetica* de Horacio por ordenador mostrando las posibilidades de la escansión automática. Siguieron los trabajos sobre Virgilio, Estacio, Catulo, Lucrecio, Ovidio. Sobre los detalles de estas aportaciones, cf. N. CASTRILLO, 1999, «Automatismo y cómputo de las características métricas del hexámetro latino», en *Estudios de Métrica Latina* –J. LUQUE y P.R. DÍAZ y DÍAZ, edd.- Granada. Univ. Granada, I, 139-145. También, sobre los avances en la aplicación de la informática a todas las disciplinas de la Filología Latina, C. PÉREZ GONZÁLEZ, 2003. «Las aplicaciones de los programas *TUSTEP* a la Filología Latina», en *Poetry of the Early Medieval Europe manuscripts, language and music of the rhythmical latin texts: III Euroconference for the Digital Edition of the Corpus of latin rhythmical texts* –E. D'ANGELO y F. STELLA edd.–, Florencia, Sismel, ed. del Galluzzo, 185-216.

2. S. MARINER, 1976. «El estudio de la métrica latina con ayuda del ordenador». *Rev. Univ. Compl.* 25, 179-189. Además, F. MELÉNDEZ, 1974. «Contribución al análisis de la estructura del hexámetro latino mediante ordenadores». *RSEL* 4, 230-237 –un avance de las futuras investigaciones de esta autora, dirigidas por el investigador citado–. Pronto aparecieron las primeras tesis doctorales españolas en las que se aplicaba estadística e informática al estudio de la métrica latina y griega. Así, en la realizada, bajo la dirección de M. Ruipérez, por A. MOJENA, 1989. *Estudios métricos sobre los bucólicos griegos: la estructura del hexámetro de Teócrito*. Madrid, UCM, se señalaba programáticamente: *nos parece que debe superarse una pretendida valoración de los fenómenos basada en una apreciación porcentual de las cifras. Para ello ha sido necesario recurrir a los métodos ya elaborados por la estadística matemática*. En línea similar, en el terreno de la métrica clásica latina, se elaboraba una base de datos recogiendo hechos métrico-prosódicos, destinada al análisis métrico automatizado, de la que informaba su director, J. ISO ECHEGOYEN, 1999. «Sobre una base de datos métricos automatizada», en *Estudios de Métrica latina I, op. cit.*, 455-463. De otra parte, sobre bibliografía en general del Latín Medieval en España, cf. J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE - M.E. LAGE - J.E. LÓPEZ PEREIRA, 1994. *Bibliografía de Latín Medieval en España*. Spoleto. Centro It. Stud. A. Med.

No hace falta ponderar a estas alturas las ventajas cuantitativas de la informática que, de entrada, permite trabajar con grandes cantidades de versos y, después, facilita interpretar cuestiones que sin el ordenador son inabordables, además de permitir el uso de la estadística sobre grandes cifras de versos. Sin embargo, el hecho de que todavía leamos y publiquemos en papel hace que la bibliografía de métrica tenga sus problemas. Una gran parte del trabajo previo de un estudio de métrica, que casi siempre es un estudio de detalle, sencillamente queda inédito: no es posible pretender publicar en formato papel ni quinientos ni trescientos versos medidos. Sin embargo, este número de versos está muchas veces en la base de un simple artículo de métrica. El autor presenta las conclusiones de la medida de los versos o de su prosodia en forma de cifras o gráficas; el lector, si quiere ver el contexto o si quiere comprobar, lo tiene difícil. Y es lástima porque todo el material vale sólo para el título que se presenta; otros aprovechamientos del estudio se hacen difíciles o imposibles³.

Unas premisas previas, expuestas en grandes pinceladas, pueden servir para encuadrar el tema que se va a abordar aquí en su contexto, señalando cuál es la doctrina común o más general:

- Uno de los puntos de partida es el acuerdo, prácticamente generalizado, de que las peculiaridades o desviaciones que distinguen la métrica medieval no tienen por qué ser consideradas errores con respecto a la métrica clásica, sino muestras de la propia evolución de esa métrica en un mundo distinto.
- El latín medieval está constituido, como es sabido, por elementos del latín clásico con huellas incluso de épocas anteriores, del latín vulgar con sus elementos también de toda época y del cristiano, convirtiéndose en la lengua escolar o de cultura de los pueblos latinizados. Lógicamente aparece como continuidad natural de la lengua de la Antigüedad tardía; de hecho, los límites entre las dos épocas son imprecisos desde el punto de vista lingüístico, literario y aun histórico. La métrica medieval se desarrolla sobre la base o estructura lingüística tardoantigua, que contiene diferencias de sistema con respecto a la época clásica —pérdida de las cantidades, fonologización del acento intensivo, cambios de timbre, entre otras evoluciones fonéticas y morfológicas que condicionan la aparición de nuevos elementos rítmicos o la distinta importancia de los anteriores, como es el caso respectivamente de la métrica acentual y del uso de la rima y de la aliteración—. Pero también se desarrolla sobre el principio de la *imitatio auctorum*, que explica la aparición, en el latín de la Edad Media (EM) y en su métrica, de elementos de época clásica u otros anteriores, que no proceden de la sim-

3. Una situación similar, motivada por el soporte papel, se plantea en otras ramas de la Filología, como en la preparación de ediciones críticas, en las que, salvo las lecturas consignadas en el aparato crítico, se desecha todo el trabajo de colación de los manuscritos, pese a su potencial utilidad. por ejemplo, para el estudio de las grafías medievales.

ple evolución de la lengua sino de haber sido buscados –o deliberada y dificultosamente estudiados– en los autores modelo⁴.

De acuerdo con ello, en la poesía de la Alta EM se advierte más la impronta de la lengua latina hablada, pues el latín debió de hablarse o de entenderse coexistiendo con las propias lenguas romances. Fue la lengua de la predicación, de la comunicación vertical *viva voce* durante siglos del medievo, aunque en unas partes durante más tiempo que en otras. Naturalmente la EM es un largo período: épocas de renacimiento «clásico», como la carolingia, ofrecen muestras de poesía cuantitativa enormemente cuidada –Sedulio Escoto–, y del s. XII en adelante la poesía medieval alcanzó a veces tal grado de perfección que llegó a confundirse con la propia poesía clásica.

- Virgilio es muy importante en la EM, así como Ovidio, sobre todo en el XII. Pero no sólo ellos. También lo es, incluso en mayor medida en los primeros tiempos, la poesía cristiana, culta y popular. La EM recibe la herencia antigua en bloque, la acepta como autoridad y generalmente la simplifica. Pero también en ello, como se ha señalado, hay que distinguir épocas.

2. TEORÍA MÉTRICA

Hoy se sabe bien que la Métrica puede estudiarse desde dos perspectivas: desde los textos en verso y desde los textos de teoría de la versificación. Éstas son en definitiva las fuentes de la métrica: la realización por parte de poetas o de versificadores de los distintos versos y la interpretación de esos versos o de sus elementos por parte de los antiguos gramáticos y teóricos de la métrica.

Sin embargo, en la Métrica clásica, griega y latina, los filólogos desde Bentley, y durante mucho tiempo después, contemplaron estas últimas fuentes con desconfianza. No ya porque las obras de gramáticos y metricólogos antiguos fuesen difíciles y pesadas, que lo son, sobre todo por su exceso de terminología grama-

4. El primer punto ha sido claramente sintetizado por P. KLOPSCH, 1972. *Einführung in die Mittel-lateinische Verslehre*. Darmstadt, Wis. Buchgesellschaft. Sobre los inicios del latín medieval, se acepta la amplia horquilla de los años 600-800 – E. LÖFSTEDT, 1992 [1959] *Il Latino Tardo*. Brescia, Paideia, pp. 9-59-. Salvo la hipótesis extrema de R. WRIGHT, 1989 [1982]. *Latín tardío y romance temprano*. Madrid, Gredos, basada en la idea de que el romance hablado comenzó en el s. V, utilizándose para escribirlo la escritura del latín a falta de una propia, la mayor parte de los autores considera, con diferentes argumentos y mayor apoyo en los textos, que el latín fue lengua de comunicación general hasta el s. VI – J. HERMAN, 1998. La chronologie de la transition: un essai. *Atti Tavola Rot. Ling. Storica*. Tubinga, 5-26- o hasta los años 650 o incluso posteriormente según en qué zonas – M. BANNIARD, 1992. *Viva voce*. París, Ét. Augustiniennes-, siendo la lengua subyacente de autores merovingios – G. CALBOLI, 1984. «Il latino merovingio, fra lat. volgare e lat. medioevale», en *Atti Conv. Soc. It.G.* Pisa, 63-81; p. 77-. Sobre el influjo de la lengua hablada en el latín de la Alta EM y en su métrica, se sigue fundamentalmente a D. NORBERG, 1985. *L' accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell, especialmente cap. I.

tical griega y latina. Pero no era sólo eso: se había aceptado, además, la idea de que la doctrina antigua era contradictoria, lo cual tampoco era equivocado, ya que es muy característico de las obras antiguas representativas del patrimonio cultural, en este caso gramatical pero en otros casos jurídico o de otras materias, el estar formadas por incorporaciones sucesivas sin que lo nuevo sustituya a lo anterior. Como consecuencia de argumentos de este tipo, parcialmente certeros, se llegaba a la conclusión errónea de negar valor a estas fuentes. Y así ocurría que a veces los filólogos, como los malos jueces, se equivocaban en sus interpretaciones por no mirar las fuentes antiguas o por mirar sólo algún testimonio que se consideraba ortodoxo o el único representativo para respaldar una teoría.

Evidentemente la edición de Keil, desde mediados del s. XIX, fue un instrumento poderoso para conocer las doctrinas métricas, si bien dentro de las gramaticales⁵. La aparición en 1987 de las Concordancias de los Escritores latinos *de re metrica*, dirigidas por J. Luque, facilitó al mundo filológico un instrumento cómodo de consulta y fue el inicio de una nueva línea de investigación⁶. La relación siguiente da cuenta de los trabajos que constituyen esta obra (a) y de otros (b), surgidos en el campo de la métrica medieval, algunos, como prolongación de ella:

- (a) J. LUQUE, 1987. *Scriptores Latini de re metrica I. Presentación*. Granada, Univ. Granada; P.R. DIAZ Y DIAZ, 1987. *Rhetores. II*; S. VILLEGAS GUILLEN, 1987. *Marius Plotius Sacerdos. III*; F. FUENTES MORENO, 1987. *Isidorus Hispalensis. IV*; M. del CASTILLO HERRERA, 1989. *Diomedes. V*; C. LOPEZ DELGADO, 1989. *Charisius. VI*; P. R. DIAZ Y DIAZ, 1990. *Varro, Bassus, Iuba, ceteri Antiquiores. VII*; G. DE LA CHICA CASSINELLO, 1991. *Ps. Probus. VIII*; J. LIEBANA PEREZ, 1991. *Terentianus Maurus. IX*; F. M. PLAZA PICON, 1992. *Aldhelmus, Beda, Bonifatius, Cruindmelus. X*; A.J. LOPEZ EISMAN, 1993. *Augustinus. XI*; F. FUENTES MORENO - C. LOPEZ DELGADO, 1996. *Scholiastae XII*; M.C. HOCES SÁNCHEZ, 1997. *Poetae. XIII*; M. del CASTILLO HERRERA, 1997. *Priscianus. XIV*; D. NEGRILLO PÉREZ, 1998. *Orthographia. XV*; M. MADRID CASTRO, 1998. *Marius Victorinus. XVI*; D. CRUZ CABRERA, 2000. *Donatus et eius commentatores. XVII*; F. FUENTES MORENO - C. LOPEZ DELGADO, 2002. *Reliqua scripta grammatica XVIII*; P.R. DIAZ Y DIAZ.- F. FUENTES MORENO, 2007. *Reliqua scripta metrica et musica XIX*..
- (b) M. del CASTILLO HERRERA, 1989. *La doctrina métrica de Diomedes*. Granada, Univ. Granada.

5. *Corpus grammaticorum latinorum* (Rec. H. KEIL). Darmstadt, G. Olms, 1981 (= Leipzig, Teubner, 1856-1897, 1ª ed.). Con posterioridad a la primera edición de esta obra, el trabajo de L. Job, 1893. *De grammaticis vocabulis apud Latinos*. París, E. Bouillon, constituía el primer intento de ofrecer terminología gramatical en forma de un diccionario.

6. Más detalles sobre esta obra en nuestra reseña en *EstClás*. 1993, 105:185-188

- M. del CASTILLO HERRERA, 1999. «*Euphoniae causa*»: *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat (Almagro 8-10 mayo 1997)*, A. M^a Aldama Roy et al. edd., Madrid, 361-369.
- M. del CASTILLO HERRERA, 1999. «*Metri causa* en los gramáticos latinos»: *Estudios de Métrica Latina*, I –J. Luque-P.R. Díaz y Díaz, edd.-Granada. Univ. Granada, 121-135.
- E. CASTRO CARIDAD, 1999. «De San Agustín a Beda»: *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat, op. cit.*, 627-633.
- A. GÓMEZ HEREDIA, 1999. «Julián de Toledo, su *Ars Grammatica* y la doctrina métrica de su *Conlatio de generibus metrorum*». *Florentia Iliberritana* 10, 147-161.
- M.C. HOCES SÁNCHEZ, 1996. «La poesía latina como fuente de doctrina métrica». *Fortunatae* 8, 191-216.
- J. LUQUE, 1994. *Arsis, thesis, ictus. Las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*. Granada, Univ. Granada.
- J. LUQUE, 1995. «Metricólogos tardíos y medievales ante un verso «vulgar»»: *Latin vulgaire - latin tardif. Actes du IVe Colloque Intern. sur le Latin Vulgaire et Tardif (Caen 2-5 sept. 1994)*, L. Callebat, ed., Tubinga, Niermeyer, 4, 179-190.
- J. LUQUE, 1995. «El *versus quadratus* en los tratados de métrica antiguos y medievales». *Florilib* 283-329.
- J. LUQUE, 1997. «Métrica medieval y métrica renacentista: el septenario trocaico»: *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil* -J.M. Maestre, L. Charlo y J. Pascual, edd.-, 915-922.
- J. LUQUE, 1999. «La fonética de los métricos latinos», en *La Filología Latina hoy. Actualización y perspectivas. Actas del II Congreso de la SELat, op. cit.*, 413-426.
- J. LUQUE, 2002. «Aftonio y la articulación del hexámetro». *Florilib* 13, 103-115.⁷
- J.L. MORALEJO, 2003. «La syllabe dans la grammaire antique: quantité par position et structure syllabique»: *XI Congeso. Intern. Estud. Clásicos* (Atenas, 2002) 666-679.
- F.M. PLAZA PICON, 1995. «Algunas consideraciones sobre el tratado métrico de Aldhelmo»: *Actas del I Congreso Nacional de Latin Medieval (León 1-4 dic. 1993)*, M. Pérez González, ed., León, Univ. 611-617.
- F.M. PLAZA PICON, 1999. «Métrica y gramática en Bonifacio»: *Estudios de Métrica Latina*, II, *op. cit.*, 799-808.

7. El citado investigador ha utilizado fuentes gramaticales en otros trabajos; entre ellos: 1991. «Denominaciones griegas de las partes del pie», *Fortunatae* 159-185; 1995. *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*. Granada, Univ. Granada; 2004. «Caesura, colon. Doctrina antigua sobre la cesura; 2005. «Hexámetros especiales». *RELat* 5, 117-145, etc.

F.M. PLAZA PICON, 2003. «Tradición y originalidad en el « Liber de arte metrica » de Beda y en el « Ars metrica » de Cruindmelo». *Fortunatae* 14, 187-197.

Los tratados métricos antiguos y tardoantiguos dieron lugar a otros en la EM. El éxito de estas obras de teoría métrica en el Medievo se explica por el hecho de que en latín ocurre el fenómeno sorprendente, aunque conocido, de que las cantidades desaparecieron mucho antes que la métrica cuantitativa. Los escritores medievales que querían escribir en verso cuantitativo, cuando ya no percibían las cantidades, no tenían más remedio que acudir a las fuentes: a la poesía antigua, para tratar de imitarla y a los manuales escolares para aprender la teoría métrica y prosódica en la que aquélla se basaba. De ahí que, repasando la historia de la Prosodia desde las doctrinas de los gramáticos, una de las reflexiones de Leonhardt⁸ relativas a la época medieval haya sido el reparar en el aumento de normas prosódicas con respecto a los gramáticos antiguos, en los que hay pocas referencias a la *dimensio syllabarum*: no eran necesarias muchas normas cuando las cantidades eran significativas y perceptibles. Pero desde que esta métrica se basó en el aprendizaje memorístico de las cantidades, los manuales tardíos y, sobre todo, los medievales, como el de Alexander de Villadieu, aumentaron las referencias y los capítulos *de syllabarum quantitate*. Es una prueba de que los utilizaban.

El hecho de tener a disposición para una consulta fácil los tratados métricos de la Antigüedad tardía y de la temprana EM –aprovecho para señalar que sería muy importante disponer de la misma manera de los tratados de la EM avanzada, que leían los buenos poetas del s. XII y XIII– ha permitido realizar distintas observaciones. Así, dentro de los trabajos de la relación anterior (b), se han señalado algunas cuestiones gramaticales que en la Antigüedad y en la EM fueron objeto de atención de los metricólogos más que de los gramáticos. Por ejemplo, se ha destacado –Luque, 1999– el que haya sido en el campo de la métrica antigua donde se hicieron los primeros estudios fonéticos, al considerar que el sonido era el soporte de una forma poética, de modo que mientras la métrica se establecía sobre una base fonética, los gramáticos antiguos consideraban poco importantes las cuestiones fonéticas en las obras de contenido gramatical. También, en sentido diferente, se ha examinado –Moralejo– en qué medida gramáticos y metricólogos fueron conscientes de que la cantidad por posición dependía de que las sílabas fuesen trabadas.

Otros trabajos de la citada relación están enfocados hacia el estudio de los manuales de métrica medieval del mundo anglosajón. Estos están escritos por autores que no tenían el latín como lengua materna, sino como lengua de estudio,

8. J. LEONHARDT, 1989. *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance, mit einem ausführlichen Quellenverzeichnis bis zum Jahr 1600*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

con los inconvenientes y las ventajas derivadas de ello –menos competencia lingüística, pero también menos riesgo de contaminar el latín con rasgos de la lengua vulgar hablada, como ocurría, en cambio, en escritores del área romance–. El interés por la métrica en las escuelas monásticas de esta zona obedece a la necesidad de comprender la poesía cristiana tardía. Forma parte, pues, de la cristianización.

En esta área insular se escribe el tratado de Beda, el más importante de la época, utilizado posteriormente en las escuelas carolingias y aun después hasta los ss. XI y XII. Para Beda los poetas *moderni* son los cristianos, mientras que los *prisca* habían practicado, incluido Virgilio, una métrica obsoleta⁹. En el tratado de Beda, dedicado a la métrica cuantitativa, se ha subrayado –Castro Caridad– la importancia de su último capítulo sobre poesía rítmica, en el que, por primera vez, se conceden valores estéticos y literarios a este tipo de versificación: ya no es el instrumento exclusivo de la poesía vulgar, sino que sirve para hacer poesía vulgar o culta según la maestría del autor que la emplea. Los versos con los que ejemplifica esta nueva poesía –un verso ambrosiano y el célebre abecedario *apparebit repentina* en septenarios trocaicos, pero sin el estribillo en decasílabos– son los versos rítmicos paradigmáticos y acaso los únicos que valora por sus antecedentes clásicos.

En el mismo entorno geográfico se han examinado otros manuales de métrica, que tienen en común su carácter práctico, orientado a la enseñanza, sacrificando para ello las exposiciones teóricas o buscando la manera de reducirlas a lo sustancial y de hacerlas más amenas.

El manual de Aldelmo se escribe, por eso, en forma de preguntas y respuestas, intercalando adivinanzas o *aenigmata* y enseñando las cantidades junto con el vocabulario. Además, aun siendo Aldelmo uno de los mayores eruditos de la época y autor él mismo de obras en prosa y en verso, ofrece un contenido reducido al centrarlo en el verso más importante, el hexámetro junto con sus distintos esquemas y cesuras, aunque las trocaicas se tratan de forma imprecisa –Plaza, 1995–. Sobre su teoría de la sinalefa y de la elisión, conceptos que distingan en su manual, *cf. infra*, epígrafe siguiente.

Otro ejemplo de esta concepción pragmática está representado por el manual de Bonifacio, caracterizado por la escasez o incluso ausencia de definiciones, por la exposición directa de las cantidades de sílabas concretas y por la preferencia por los metros dactílicos, sobre todo el hexámetro, en el que omite hablar de la cesura triémímera –Plaza, 1999–.

9. Tomando estilemas y hechos excepcionales virgilianos como irregularidades, Beda justifica la primacía de la poesía cristiana, tanto cuantitativa –preferentemente el hexámetro con separación adjetivo/ nombre– como rítmica. Más detalles, en el trabajo, presentado como avance de su Tesis Doctoral, de Seppo HEIKKINEN, 2003. «Bede's « De arte metrica » and the origins of early medieval metre»: *Latin vulgaire - latin tardif. Actes du VIe Colloque Intern. sur le latin vulgaire et tardif*, (Helsinki, 29 - 2 sept. 2000), Heikki Solin, et al. edd., Zürich. Olms-Weidmann, 173-182.

3. PROSODIA. SINALEFA E HIATO

En la Prosodia, se irán exponiendo las aportaciones de la bibliografía al hilo de la sinalefa y el hiato, muy probablemente los aspectos más importantes.

Las investigaciones sobre ambos en la EM se realizaron lógicamente en el campo de la métrica aplicada, mediante recuentos. Se trata de fenómenos que, más allá de su importancia en el texto poético en el que se observan, tienen un interés añadido por lo menos doble. En primer lugar, a partir de la observación filológica actual de sinalefas e hiatos en textos medievales, se pueden comprobar características de la evolución de la lengua, como, por ejemplo, el final de procesos fonéticos antiguos o el influjo en la versificación de la lengua hablada en la EM, romance o no romance, de la escuela o la doctrina métrica (así, respectivamente, en el tratamiento en la métrica medieval de *-m* o de *h-*). Son, por tanto, marcadores de la evolución lingüística.

En segundo lugar, el que escribe versos cuantitativos en la EM, cuando ya no hay percepción de las cantidades, es un poeta-imitador *ex professo*. Adopta él también una actitud de filólogo, observando el modo de versificar de su fuente o modelo. En este deseo de reproducir lo antiguo, la imitación de las sinalefas y de los hiatos era sencilla en sus aspectos más obvios, y más difícil si se buscaban las sutilezas: podía hacerse mejor o peor según la capacidad de observación y la cultura del medieval. Por eso, la sinalefa y el hiato también permiten calibrar el grado de perfección que alcanzaban los versificadores medievales. Nos sirve también como indicio de calidad literaria.

Para valorar las aportaciones de la bibliografía sobre este tema conviene recordar que la base de la doctrina común sobre sinalefa e hiato está establecida por la publicación de la monografía de Soubiran en el año 1966¹⁰, matizada y ampliada por otros trabajos posteriores¹¹.

Empezando, pues, por los hechos establecidos como puntos de partida, algunos de ellos son que a) la sinalefa es habitual en la poesía latina, mientras el hiato es un fenómeno excepcional en la métrica clásica –Mariner–; b) son hechos, naturalmente, todos los recuentos, efectuados en su mayor parte por Soubiran, sobre la observación de estos fenómenos. Los más conocidos son:

- Que la sinalefa afecta en primer lugar a las vocales finales breves. Siguen en frecuencia, en época clásica, las vocales finales seguidas de *-m* y, por último, las finales largas, representando la sinalefa de ambas un porcentaje

10. J. SOUBIRAN, 1966. *L'élision dans la poésie latine*. París, Klincksieck.

11. Me refiero, dentro de la bibliografía española, a trabajos como los de S. MARINER, 1974. «Sinalefa, elisión y licencia métrica.» *RSEL* 4, 293-299 y J.A. CORREA, 1973, «Interpretación de la sinalefa en la métrica latina». *Habis* 4, 93-103. Así mismo, se han tenido en cuenta las actualizaciones sobre elisión e hiato hasta finales de los -70 publicadas en la *Enciclopedia Vergiliana*. Roma II, 1984-1991 por M. BONARIA, «Elisione», pp. 201-202 y J. VEREMANS, «lato», pp. 886-888.

de un tercio y un cuarto respecto a la de las breves en términos aproximados, pues las frecuencias pueden variar según géneros y autores.

- Que la inicial de la palabra siguiente es preferentemente larga por posición, inicial de palabra prefijada o, menos frecuentemente, larga por naturaleza, evitándose la sinalefa de finales largas con iniciales breves, y en general la de monosílabos no enclíticos. En el caso del hiato, es absolutamente excepcional el de breves, del que se han computado en el conjunto de la poesía latina sólo dos ejemplos, ambos virgilianos y en unas condiciones precisas.
- Que la sinalefa, examinada en su totalidad, descende en la historia del Latín, aunque en un proceso con altibajos: disminuye de forma evidente entre autores como Plauto (3 sinalefas por cada 2 senarios), Virgilio (1/2 vv. en la Eneida) y Claudiano (1/18vv); pero una muestra de las sinuosidades del proceso es que parezca evitarse en los *Carmina* más antiguos, el que en Horacio, Ovidio y Lucano se reduzca su porcentaje a la mitad del uso de Virgilio, que resulta ser así el clásico más proclive con mucho a la sinalefa, o el que Paulino de Pela coincida prácticamente con las cifras de la Eneida¹². Con respecto al hiato, se ha observado también una tendencia a la disminución desde la época arcaica.
- Además, se conocen otros datos: el número de sinalefas por cada verso, normalmente una, las sedes o pies, por lo general centrales, en que ocurre, el timbre de la vocal y las clases de palabras que entran en juego. En suma, tienden a evitarse los usos que comprometen la claridad. Por eso, es raro que el número de sinalefas sea superior a tres por verso, también lo es que ocurra en los pies que marcan de forma más clara el ritmo —el primero, el penúltimo de yambos y troqueos, la cláusula del hexámetro— donde hay menos separaciones de palabras, prefiriéndose, además, que la final en sinalefa tenga poca carga semántica.

También son importantes algunas de las interpretaciones de estos hechos, como a) el considerar que en latín hay sinalefa y no elisión¹³; b) el señalar que la

12. Datos tomados del citado trabajo de Bonaria. En otros autores existen algunas divergencias en las cifras, que no afectan a la consideración del descenso global de sinalefa e hiato.

13. La opinión contraria fue defendida por Mariner, 1974, basándose en testimonios como el del gramático Plocio Sacerdote —*menincepto, mostrhorrendum*—. Pero en este punto son más significativos los argumentos presentados por Soubiran, Bonaria y Correa: si en la práctica de la poesía hay diferencias entre finales vocálicos breves, en *-m* y largos, es porque no desaparecían, como hace suponer el nombre de elisión; del mismo modo, también debían conservar, parcialmente al menos, su sonido los monosílabos que figuran ante inicial vocálico. Por otra parte, preferencias por eufonía, como las virgilianas —*turrim in* en lugar de *turrem in-*, citadas por Gelio, indican que se percibían, como ocurre en la sinalefa, los sonidos en coalescencia, y también testimonios de otros gramáticos, como Quintiliano, apuntan en el mismo sentido de conservación del sonido y, por tanto, de sinalefa y no elisión, lo cual no impide la utilización de este último término, impreciso pero tradicional.

causa de la sinalefa radica en un fenómeno natural de la lengua hablada: la debilidad de las finales desde el IE al romance¹⁴, intensificada en latín, como muestra su particular sinalefa de vocales largas, por razón de la ley de la penúltima, cuyos resultados eran la ausencia de agudas, el escaso número de esdrújulas, que podían aportar acento secundario a la final, y un abundante número de llanas, que dejaban a las finales en una posición de poca percepción. Asimismo, c) el considerar que la tendencia a evitar el hiato arranca también de los hábitos, contrarios a él, de la lengua hablada, que utiliza distintos procedimientos para eliminarlo: abreviación de la primera vocal, cierre o consonantización, contracción o conversión del hiato en diptongo, como en castellano «férreo», trisílabo o bisílabo; y, por último, d) que, por estas razones de mejor acomodación fonética, la sinalefa se expandió como procedimiento prosódico, viéndose entonces afectada por las convenciones del verso, de modo que, por convenio métrico, no actúa en todas partes —en asinartetos o en final de verso—.

En la métrica medieval la sinalefa y el hiato también disminuyen, sin llegar a ser eliminados ni en la poesía cuantitativa ni en la rítmica —Norberg¹⁵—. Basándose en muestras de algunos autores representativos de distintas épocas, Klopsch, p. 80, ha aportado recuentos sobre la frecuencia medieval de los distintos tipos de sinalefa, distinguiendo épocas. Así, de la época tardía hasta la carolingia se invierten, respecto a épocas anteriores, las frecuencias de la sinalefa, apareciendo mucho menos la de vocal seguida de *-m*, hasta que a partir del s. XII reaparece el mismo orden de época clásica. No obstante, conviene recordar que los datos sobre poesía medieval son especialmente incompletos, ya que no hay más de media docena de autores en los que se haya realizado un estudio sistemático y exhaustivo de su métrica.

Un último aspecto para complementar la visión de la prosodia en la EM es el repaso a las doctrinas más extendidas en los manuales de la época. Puede observarse que para los teóricos no era una cuestión sencilla explicar los distintos tipos de sinalefas practicadas por los antiguos, por lo que se comprende que muchos lectores pudieran concluir que la mejor manera de no errar era evitarlas.

Así, las gramáticas de la temprana EM no describen claramente la sinalefa: dudan, por ejemplo, del tratamiento de *h-* y la de *-m*, y suelen entender por ella la que afecta a las vocales finales, sin distinguir si son breves o largas. Posteriormente, los manuales y tratados de época postcarolingia aconsejan no hacer mucho uso de la sinalefa y, de acuerdo con ello, a partir del s. IX hay poetas que la evitan o que se justifican por utilizar de vez en cuando tal *licencia o metaplas-*

14. El mismo fenómeno que explica otros cambios fonéticos con repercusión en la prosodia: tendencia a la pérdida de *-s* y de *-m*, abreviación yámbica, abreviación de finales ante consonante distinta de *-s*, de *-o* larga, el apócope arcaico.

15. Cf. D. NORBERG, 1958. *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Estocolmo, Studia Latina Stockholmiensia, 5, p. 32.

mo. En general, las gramáticas de los ss. XII y XIII o bien ni siquiera la mencionan o la recomiendan como mal menor si se produce el encuentro, que hubiese sido mejor evitar, de una vocal final con otra inicial de palabra; pero suele desaconsejarse su uso si se trata de la sinalefa «dura», la que no ocurre entre vocales. En algunas obras como el *Doctrinale* de Alexander de Villa Dei la sinalefa se califica de *vil* y por lo tanto *rechazable*.

Las investigaciones llevadas a cabo en el último cuarto de siglo han aportado precisiones importantes, de forma que se puede trazar una historia sumaria de estos aspectos prosódicos. Paso a dar cuenta de ellas y a comentarlas siguiendo la cronología de los escritores medievales estudiados:

J. SOLANA PUJALTE, 1987-88. «La elisión en el primitivo verso anglo-latino: los hexámetros de Aldelmo». *Habis* 18-19, 187-199.

Este trabajo trata sobre la elisión en los hexámetros medievales más antiguos, de Aldelmo (635-709), autor también de un manual de métrica, en el que señala que la *elisión* de vocal final y, sobre todo, la *sinalefa* de *-m* creaban dificultades e incomodidades. En consecuencia, evita las sinalefas. El escaso número de hexámetros en el que aparecen (151 sinalefas en 4149 hexámetros) indican una de las frecuencias más bajas de la latinidad. Por otra parte, Aldelmo cumple la norma clásica de que la palabra siguiente sea larga y, a menudo, por posición. Pero se aleja del uso clásico en que hay más sinalefas de *-m* (54,3%) y de largas (23,8%) que de breves (19,2%), y más de monosílabos que en los autores clásicos y tardíos, aparte de otros datos.¹⁶

Aldelmo, que no era latinoparlante, escribe en los llamados siglos oscuros de la EM poesía cuantitativa cuando ya se habían perdido las cantidades. Innegablemente era un erudito, pero no llega a ser un buen imitador de los clásicos. Su incompreensión o sus dificultades para el manejo de la sinalefa motivan que sus hexámetros cuantitativos, desde la óptica clásica, resulten rudos.

El período histórico siguiente, el del Renacimiento carolingio, es una época de restauración del latín. Como es sabido, significa el final de muchas evoluciones de la lengua latina vulgar y tardía o, por lo menos, un paréntesis largo en el que se vuelve a la pronunciación y a la escritura clásicas, realizándose el restablecimiento de *ae* y de formas sin palatalización, por poner algún ejemplo. Se ha destacado, en los estudios sobre el latín de este período, la importancia de que uno de sus principales artífices, Alcuino, fuese de York y con él hubiese un grupo de intelectuales que no hablaban lenguas romances –o a punto de serlo– que pudiesen contaminar el latín, y en la buena acogida en las escuelas carolingias de los tratados gramaticales insulares, como el de Beda y el de Aldelmo.

16. Junto a los datos anteriores, observa Solana que las sinalefas ocurren con mucha frecuencia en el 2º tiempo fuerte, uno de los predilectos de los clásicos, pero exageradamente en el medieval. No le preocupa, a diferencia de los clásicos, el timbre de la vocal, abundan las elisiones de palabras de sentido pleno y se reduce drásticamente la elisión de enclíticas.

Por la peculiaridad lingüística del momento histórico es de gran interés conocer cómo se manejaba la métrica cuantitativa clásica, sobre todo fenómenos como la sinalefa y el hiato, por su estrecha relación con los cambios fonéticos de la época y con lo que prescribían entonces los tratados gramaticales. Se han ocupado de ello los trabajos de la relación siguiente, en su mayoría orientados a la poesía hexamétrica culta:

M^a L. ARRIBAS HERNÁEZ, 1995. «Rasgos clásicos y rasgos medievales en la poesía dactílica de Sedulio Escoto»: *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval*, op. cit., León, 455-463.

M^a L. ARRIBAS HERNÁEZ, 1999. «Algunas cuestiones de prosodia y métrica en la poesía dactílica de Sedulio Escoto»: *Estudios de Prosodia y Métrica latina tardía y medieval* –J. Solana, ed.-. Córdoba, Universidad 99-152.

R. CARANDE HERRERO, 1999. «El septenario trocaico carolingio»: *Estudios de Prosodia y Métrica*, op. cit., 71-97.

J. SOLANA PUJALTE, 1991(=1987). *Análisis métrico-prosódico de la poesía de Alcuino de York*. –Tesis Doctoral–. Sevilla, Ed. Universidad.

J. SOLANA PUJALTE, 1994. «Tratamiento prosódico-métrico de la –o final de palabra en la poesía de Alcuino y Teodulfo». *Romanobarbarica* 13, 125-132.

J. SOLANA PUJALTE, 1997. «Procedimientos restrictivos de la elisión en la poesía de Alcuino de York». *Alfinge* 347-456

J. SOLANA PUJALTE, 1999. «El hiato en la poesía de Alcuino y Teodulfo»: *Estudios de Prosodia y Métrica*, op. cit., 133-152.

Los estudios citados en la relación anterior se han dirigido a los autores más representativos del período, analizando varios millares de versos: 6000 versos dactílicos de Alcuino, cerca de 5000 de Teodulfo de Orleans, alrededor de 2000 de Sedulio Escoto. Sus datos, casi exhaustivos, permiten constatar que los usos clásicos se mantienen en líneas generales; pero con diferencias importantes:

- La sinalefa desciende con respecto a los porcentajes de Virgilio y se mantiene en Alcuino y Teodulfo en unos límites del 15 al 20%, similares a los de Horacio, Ovidio, Lucano y a los de varios autores de la Antigüedad tardía. Pero, en cambio, en Sedulio Escoto, cuya prosodia es clásica e incluso virgiliana en otros aspectos, como en el mantenimiento de la medida clásica del gen. y dat. –*cuius, cui*– o del nominativo *hic* breve, la sinalefa es tan rara que no llega al 1% y resulta además alejada de los usos clásicos.
- El hiato se utiliza poco¹⁷ y en condiciones similares a la época clásica. Sus sedes habituales son la diéresis del pentámetro y las cesuras masculinas;

17. Con respecto a la frecuencia, aumenta con respecto a la época clásica y tardía en Alcuino y Teodulfo, especialmente en los pentámetros, con porcentajes superiores en ambos al 1.50, mientras en Sedulio Escoto aparece (0.20) en menor proporción que en los clásicos.

además, hay cierta tendencia a huir de los encuentros vocálicos, rechazando especialmente el hiato que ya se evitaba más en época clásica: entre vocales del mismo timbre, entre breves, el de final largo sobre receptores con breve inicial no alargada por posición. En contrapartida, los hiatos de *-m* y ante *h-* son los más frecuentes¹⁸.

De las innovaciones, una de las más notables por su interrelación con fenómenos lingüísticos de carácter más general es que las finales en *-m* no aparecen en sinalefa, sino que se dejan en hiato en los tres autores estudiados. Incluso la sílaba acabada en *-m* se mide larga o aparece a final de verso, con una especie de intención de proteger la sílaba o por simple desconocimiento de la cantidad. Este fenómeno, inusual en la poesía clásica y cuyo uso aumenta en la cristiana sin que haya sido estudiado en su conjunto, se explica por el cambio de estatus fonético de la *-m*, considerada en esta época como una consonante más, que, como tal, no permite la sinalefa.

Otra innovación importante afecta a *h-* como receptora del hiato, pues impide la sinalefa y hace posición. El restablecimiento de *h-* como consonante plena se ha atribuido a diversas causas que no son excluyentes: a su pronunciación culta como una consonante más, aspirada¹⁹. Otro motivo distinto apunta a que se debería al influjo de la escuela, en el sentido de que algunos gramáticos tardíos – Mario Victorino, Pompeyo– creían que en Virgilio la *h-* no permitía la elisión y podía alargar la anterior, tomando la excepción por norma²⁰; y, desde luego, en la métrica de Beda se dejaba al arbitrio del poeta si se trataba como consonante plena o se consideraba que por su fragilidad *no valía nada*.²¹

El panorama de la Baja EM, especialmente a partir del Renacimiento del siglo XII, fue estudiado como punto de partida para valorar el significado y la novedad

18. La situación no es similar fuera de la poesía culta en hexámetros examinada. Así, en poesías carolingias en septenarios trocaicos, hay poetas que evitan totalmente los encuentros de vocales y otros que emplean esporádicamente la sinalefa y el hiato, con la particularidad de que éste se utiliza con pocas restricciones –generalmente en las diéresis y ante la cláusula–, su número puede superar en varias composiciones incluso al de sinalefas y llegar a porcentajes del 2.56% al 31.37% (Carande, p.79-81). Nos parece difícil entender que se afirme, pese al considerable aumento del hiato, que *ambos fenómenos son escasos*.

19. Pudiera haber contribuido también a esta pronunciación la fonética de las lenguas nativas de los poetas, actuando como sustrato, de acuerdo con la importancia que se concede en esta época al «factor insular». Pero si pudo influir en Alcuino, dudosamente lo habría hecho en Teodulfo, hispano de origen, salvo por imitación.

20. Efectivamente de los 58 hiatos que hay en Virgilio, 10 están seguidos de *h-*. De acuerdo con Soubiran, p.110ss. habría dos tipos de pronunciación de *h-*, una muda o casi inexistente de tipo popular y otra de consonante aspirada en la pronunciación y en la poesía más cuidada.

21. Estos datos de la poesía culta de época carolingia cuadran con los estudiados por M. RODRÍGUEZ PANTOJA, 1999. «La métrica de los *Carmina Latina Epigraphica...*», cf. *infra* 6. De acuerdo con sus datos, el hiato –sobre todo entre los dos hemistiquios del hexámetro– aparece incluso en epígrafes que no tienen ninguna otra incorrección aparte del propio hiato y es muy frecuente que ocurra en *-m* y con *h-*. Ello acaso podría indicar que la tendencia a restablecer la pronunciación de estas consonantes se había iniciado con anterioridad a la época carolingia.

del hexámetro de Petrarca en la siguiente monografía que, más allá de lo que indica su título, contiene muy valiosas informaciones sobre la métrica medieval de este período²²:

I. RUIZ ARZALLUZ, 1991. *El hexámetro de Petrarca*. Florencia-Vitoria. Casa ed. Le Lettere-Univ. País Vasco – cuestiones de prosodia en pp. 69-163-.

Se analizaron en ella los 1000 primeros versos de varias obras de los siglos XII y XIII, junto otras anteriores que pudieron formar parte de las lecturas de Petrarca²³.

Una de las observaciones, con respecto a la métrica desde el s. IX en la que hay escasas sinalefas, es el panorama que ofrecen los poetas clasicistas del s. XII. Algunos de ellos tienen un porcentaje global de elisiones similar al conjunto de los clásicos y a la media del anteriormente examinado de época carolingia. Es el caso de Marco Valerio (17,71%), de Gualterio de Chatillon (15,8%) o de Iscano (19,5%). Entre las excepciones figura *Ligurinus*, con sólo un 8%.

Es más ilustrativo de los cambios del s. XII con respecto a los usos medievales, incluida la poesía culta carolingia, el tratamiento de los distintos tipos de sinalefa, que muestran la recuperación de la práctica de los clásicos, tanto en los encuentros vocálicos, que ahora no se rehúyen, como en el tratamiento de *-m*, ya que ambos se solucionan, como en latín clásico, mediante sinalefa. El cuadro siguiente –Ruiz Arzalluz, p.121– expresa el clasicismo e incluso el virgilianismo en su empleo²⁴.

	Marco Valerio	G. Chatillon	Iscano	Petrarca
Breves	52,62	55,02	9,91	59,91
<i>-m</i>	21,05	19,86/ 22,55	21,02	21,30
Largas	26,31	24,05/22,41	18,46	18,77

Como se puede suponer, en la bibliografía que se ha ocupado de la prosodia de los autores medievales hay otros datos de interés. Aquí nos hemos limitado a tirar de un cabo, el distinto tratamiento de *-m*, para señalar los avances logrados a partir de uno

22. Cf. et. F. PEJENAUTE, 1998. *Gautier de Chatillon, Alejandreida*. Madrid, Akal.

23. Así, Gualterio de Chatillon –Alejandreida–, José Iscano –*Ilias*–, la anónima *Ligurinus*, c.1186, la Historia de Dares Frigio y algunas otras –*Gesta* de Federico I, los de Roberto Viscardo...-. Todas ellas tienen en común su pertenencia al s. XII, a la épica y a la tradición de Virgilio, Ovidio, Lucano y Estacio. Se añaden algunas de otros géneros: unos 500 vv. de las Bucólicas de Marco Valerio y obras de prehumanistas de los ss. XIII y XIV: Albertino Mussato, Lovato Lovati, Giovanni del Virgilio y Dante.

24. A su vez los hiatos son enormemente minoritarios en los poetas clasicistas del s. XII. Se encuentran 4 en Marco Valerio, en G. Chatillon 1/1000 y en Iscano 3/1000, porcentajes similares, pues, a los clásicos.

de los aspectos de la sinalefa o del hiato. Permite conocer mejor la suerte de la *-m* en latín: su restablecimiento como una consonante más, a juzgar por la métrica, puede haberse iniciado ya en la Antigüedad tardía. Se observa, ya sin duda, que en el Renacimiento carolingio es una consonante plena, lo cual cuadra bien con las tendencias de la época y con el programa de restablecer la pronunciación fonética del latín. Más allá de la fonética y del cuidado por su unificación, puede detectarse cómo los autores de versos de época carolingia no tienen como principal punto de interés el imitar todos los detalles de la práctica de Virgilio. No la imitan en las sinalefas en general ni en la de *-m* en particular. Esto también cuadra bien con la idea de que la EM recibe en bloque, como autoridad, lo clásico y lo tardío. Y los autores de esta época necesitaban encontrar la norma, en la que ya no eran competentes, en las gramáticas y los manuales de métrica, que precisamente desaconsejaban la sinalefa —ésta, en particular—. Pero ya en el s. XII los poetas no se fijan tanto en los preceptos de las gramáticas que estudiaban como en la práctica de los autores clásicos, sobre todo de Virgilio. Y entonces vuelven a practicar la elisión por imitación del *usus auctorum*. Naturalmente Petrarca podía llevar esta imitación a un grado de perfección mucho mayor; de hecho, su capacidad de observación para reaprovechar estilemas de Virgilio le lleva a ser el primer poeta que admite tres sinalefas, como se ha señalado en la citada monografía, en un mismo verso. Pero no partía de la nada²⁵.

La métrica del Poema de Almería fue examinada en un artículo extenso, dedicado a esta composición del s. XIII:

M. MARTÍNEZ PASTOR, 1991. «La métrica del Poema de Almería: su carácter cuantitativo.» *CFCELat* 159-194.

Entre las particularidades prosódicas señaladas en este trabajo, es de especial interés subrayar que, frente a las muestras que acaban de examinarse de la épica europea de los ss. XII y XIII, caracterizada por su clasicismo, el autor del poema épico hispano había logrado entre dificultades escribirlo en hexámetros cuantitativos rima-dos y al mismo tiempo llenos de irregularidades según la métrica clásica —puede observarse que el propio título del trabajo de Martínez Pastor significa reivindicar el carácter cuantitativo de la composición, que otros estudiosos habían negado—. Una de las dificultades²⁶ del medieval era sin duda el manejo de la sinalefa, que soluciona por el procedimiento expeditivo de excluirla de manera radical.

25. Sobre el tratamiento de la sinalefa y el hiato nos servimos de la edición de J.L. MORALEJO, 1986. *Carmina Amatoria Rivipullensia*, cf. *infra*, 5. En las poesías rítmicas hemos contado no menos de 24 casos de *-m* no elidida —si bien Norberg, p. 32ss señala que la ausencia de sinalefa de *-m* no debe computarse ya como hiato— y varios encuentros de vocales en hiato: 2 (21) 46,48 *mea erit, pro amica*; 7 (26),35 *inferre igitur* 14(33),9 *nutrita aere*, 17(36) 13 *ergo adolescens*. En las cuantitativas no hemos encontrado ningún hiato ni sinalefa, simplemente porque, como bien se señala en la citada ed. p. 110, se evita el encuentro de vocales.

26. Además, tratamiento libre de *-o* y de otras finales, errores de escansión implicados *a veces* con alargamientos de tónicas y abreviación de átonas; *e<ae* medida como breve; alargamiento por posición ante grupos iniciales *sc-,sp-,st-* tanto si la sílaba anterior está en arsis como si no, etc.

4. MÉTRICA VERBAL

Pasando ahora de la prosodia a la palabra, paso a dar cuenta de los estudios relacionados con cuestiones de métrica verbal. No es un tema nuevo en la Filología Latina. Al contrario, ya en 1911 Louis Havet señalaba que había que abandonar el estudio de la métrica silábica, basada entonces en la enseñanza memorística de las cantidades, por la métrica verbal enunciada «no en función de la forma de las sílabas sino en función de las formas de las palabras». Su discípulo, Louis Nougaret, fue el gran difusor de las teorías de métrica verbal: «la sílaba no es nada, la palabra es todo»²⁷. Hoy son ideas tan asimiladas que es difícil que en un estudio de métrica no se haga referencia a la colocación de las palabras en el verso y a lo que deriva de ellas: tipología de palabras esperables a final de verso, cláusulas, cesuras o límites de palabra; a correspondencias del acento con el ictus²⁸.

4.1 De la cesura se sabe que es uno de los aspectos sobre el que más se ha escrito y debatido en la métrica latina clásica. En la medieval, hay algunas comprobaciones claras. Así, se ha observado que las cesuras que en latín clásico eran predominantes, en la práctica de la poesía medieval se convierten todavía en más generales. A su vez, los tratados medievales de teoría métrica muestran también preferencias por las cesuras más comunes, como la pentemímera y la heptemímera.

Desde el punto de vista diacrónico, se trata de que lo que era un elemento de composición en la métrica clásica –la cesura– se regulariza en la medieval hasta convertirse en un elemento de la estructura y casi de la forma, en un proceso que va aparejado con el desarrollo de la rima y con la ruptura de versos largos en unidades de menor extensión.

De acuerdo con estos parámetros, en la bibliografía de estos años, citada en el epígrafe anterior, se ha observado también la extensión de la pentemímera, que llega en algunos autores del Renacimiento carolingio, como en el perfeccionista Sedulio Escoto, al 99,63% de los versos –Arribas, 1999–. También se conoce –Solana, 1989– la disminución de las cesuras trocaicas, una muestra más de la simplificación del hexámetro. En el septenario trocaico –Carande– prosigue la tendencia a la generalización de la diéresis medial y la aparición frecuente de una diéresis secundaria después del segundo pie.

27. Sobre ello, E. RODÓN, 1974. «La métrica latina ante la lingüística actual». *RSEL* 4,2; 488-503.

28. Entre la amplia bibliografía métrica en esta línea, constituye una aportación de importancia la monografía de L.D. NEUBOURG, 1986. *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*. Bruselas, AWLSK. Esta obra, enfocada dentro de la corriente de trabajos de tipología verbal, basados en datos estadísticos, permite observar las tendencias a la colocación de las palabras en determinados lugares del hexámetro. Es especialmente destacable que de ello deriva la revisión y revalorización del concepto de «exigencias métricas», entendidas como tendencias restrictivas autoimpuestas por los poetas clásicos, especialmente por (y desde) Virgilio, en la factura de los hexámetros, admitidas posteriormente por sus sucesores. Gracias a ello, se pueden matizar los comentarios estilísticos.

No ha habido, salvo error propio, estudios dedicados específicamente a la posible aparición de otros cortes, que serían útiles para saber cuándo comienza, por ejemplo, la tendencia a establecer una separación de palabras después del primer pie. No obstante, a partir del s. XII se sabe –Ruiz Arzalluz– que los poetas, aun con diferencias entre ellos, siguen los usos anteriores de emplear con mucha frecuencia la pentemímera y de olvidar, salvo Iscano, las trocaicas, incluso la tercera trocaica, que recuperará luego Petrarca.

En suma, a la bibliografía ya citada, se añaden los siguientes trabajos específicos sobre métrica verbal

M.L. ARRIBAS HERNÁNDEZ, 1988. Estudio métrico acerca de la cláusula tipo «armaque nostra» en el hexámetro dactílico (hasta el año 1000 d.C). Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense.

A. ENCUESTRA ORTEGA, 2000. *El hexámetro de Prudencio: estudio comparado de métrica verbal*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

J. LUQUE, 2000. «Métrica verbal: tipos rítmicos y tipos métricos». *Florilib* 11, 121-135.

R.M. MARINA SAEZ, 2003. «Notas sobre la estructura métrico-verbal del final del pentámetro latino tardío.» *Latomus* 62, (3); 648-663.

M. MARTÍNEZ PASTOR, 1992. «Las cláusulas del Poema de Almería. Tipología verbal»: *Humanitas. Homenaje A. Fontán*. Madrid, Gredos, 363-371.

M. MARTÍNEZ PASTOR, 1995. «Las cláusulas del hexámetro medieval y el *cursus rhythmicus*. *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval, op.cit.*, León, 323-328.

I. RUIZ ARZALLUZ, 1989. «Sobre la *productio ob caesuram* de sílaba abierta en el hexámetro latino». *Veleia* 6, 281-286.

J. SOLANA PUJALTE, 1989. «Particularidades de los espacios interverbiales trocaicos en los hexámetros de Alcuino de York»: *Actas del VII Congreso español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 abril 1987)*, Madrid, Eds. Clásicas, 3, 689-696.

J. SOLANA PUJALTE, J. 1994. «Los alargamientos de sílaba final de palabra en los *Alcuini Carmina*»: *Latinitas Biblica et Christiana. Homenaje. O. García de la Fuente*. Madrid, Univ. Europea, 490-496.

4.2 Puede observarse que algunos estudios de esta relación se ocupan de fenómenos relacionados presuntamente con la cesura, como los alargamientos en arsis o posibilidad de medir como larga una breve final de palabra, que a menudo se encuentra en sílaba trabada y casi siempre ante cesura.

En la historia del latín, los alargamientos en final de palabra –también en tiempo débil, aunque con menor frecuencia– desde su aparición en época arcaica tienden a evitarse en los autores y épocas más puristas. En el manual de Klopsch, p.74ss., se recuerdan las proporciones muy reducidas en época clásica de este fenómeno, considerado como licencia métrica por los gramáticos antiguos. Pero

en la poesía de la EM ya no se veía como una licencia rara, sino como un fenómeno frecuente, especialmente en el hexámetro ante cesura y ante diéresis del pentámetro. Por eso, lo usan autores correctos, como Alcuino, e incluso, con moderación, otros poetas refinados de época carolingia –Solana, 1994–.

Forma parte de la expansión del fenómeno el hecho de que estos alargamientos alcancen también a las sílabas finales abiertas, donde se habían evitado por su dureza, desde mediados del s. I al IV, apareciendo a partir de entonces con fuerza en la métrica tardía y medieval –Ruiz Arzalluz–.

Por otra parte, las libertades en la medida de las finales, cuya cantidad era cambiante e insegura desde antiguo, estaban favorecidas por razón de que las gramáticas medievales solían considerar que las cesuras masculinas bastaban para alargar la sílaba precedente, abriendo paso a la idea de que cualquier final de palabra podía funcionar como sílaba *anceps*, lo cual era una comodidad, lógicamente aceptada por los poetas medievales que componían poesía cuantitativa. De hecho, en piezas descuidadas como el Poema de Almería, del s. XIII, cuantitativo aunque incorrecto, el alargamiento en arsis alcanza más de 15%, y el autor emplea el alargamiento ante triemímera, pentemímera y heptemímera –Martínez Pastor, 1992–. La extensión de esta «comodidad» es, pues, una de las características de la métrica medieval, a la que pondrán fin los humanistas.

4.3 Las cláusulas anómalas del hexámetro suelen ser una zona de confluencia entre la métrica verbal y la estilística. En una de ellas, la cláusula tipo *armaque nostra*, se ha desarrollado la investigación, amplia y profunda, de Arribas Hernández, antes citada. Se analizaron en ella alrededor de diez mil hexámetros de distintas épocas observándose que en época clásica se asociaba con valores estilísticos, sobre todo por parte de Virgilio.

Siendo como era una cláusula tipológicamente común (3+2), pero extraordinaria por la heterodinia motivada por el acento de enclisis –*armáque nostra*–, en la EM tenía un motivo claro para desaparecer, al no dar la cadencia acentual que se esperaba en los hexámetros terminados en cláusulas 3+2 con diéresis bucólica –tipo *múrmura pónti*–. De hecho, fue proscrita por la mayor parte de los autores²⁹. Sin embargo, desde el s. VI al X poetas cultos, formados en los monasterios de Fulda, Ferrières y Tours seguían utilizándola. Sin duda, esa extraña cláusula se había convertido en un estilema virgiliano, sólo al alcance de los mejores poetas clasicistas.

Otras cláusulas anómalas diferentes, algunas también heterodínicas, tuvieron auge en la EM, sin que haya acuerdo en la causa. Se ha considerado –Soubiran– que obedecen al descuido de la segunda parte del hexámetro, o bien a una manera nueva de hacer los versos –Klopsch–, o al influjo del *cursor*. Sus corresponden-

29. Las dificultades de adaptación y supervivencia del pentámetro suelen precisamente atribuirse a su cláusula.

cias con las formas del *cursus* de la prosa fueron examinadas por Martínez Pastor, 1995 analizando el primer libro de Abbon de Saint Germain.

El mismo investigador (1992) había examinado también la estructura de las cláusulas del Poema de Almería, señalando su sometimiento, en general, a las tipologías clásicas, junto a algunas otras extremadamente raras en latín clásico, como las que presentan separación de palabras tras el tiempo fuerte del quinto pie en un porcentaje cercano al 21,30%, un dato que el autor valora como muestra de la «modernidad» de estos hexámetros, que se van aproximando en las cláusulas a la factura de otros europeos.

5. SOBRE LA EJECUCIÓN DE LOS VERSOS Y OTRAS CUESTIONES

Los trabajos que aparecen en la relación siguiente tratan de distintos aspectos de la métrica medieval en su realización. Se contemplan especialmente los que abordan la práctica de la métrica cuantitativa y sus formas o modas medievales, la poesía rítmica, la prosa artística y el *cursus*, y también los que utilizan la métrica al servicio de otros intereses filológicos:

S. ALVAREZ CAMPOS, 1993. *El ritmo prosaico hispano-latino (del siglo III a Isidoro de Sevilla): historia y antología*. Santiago de Compostela, Monografías da Universidade.

A. ANGLADA, 1994. «Sobre la *dimensio syllabarum* en Paciano de Barcelona»: *Actas del VIII Congreso Español Estudios Clásicos (Madrid 23-28 sept. 1991)*. Madrid, Eds. Clásicas, 397-404

J.L. ARCAZ POZO, 1989. «En torno al *De adventu veris* de Pentadio». *CFClás* 23, 157-170.

G. BAROFFIO, 2005. «*Carmina Burana*: la música»: *Poesía Medieval. Actas de las reuniones sobre Poesía Medieval celebradas en Burgos en el 2003* –V. Valcárcel y C. Pérez González, edd.- Burgos, Instituto castellano y leonés de la lengua, 263-286.

M^a.D. BARRIOS MARTINEZ – M.J. MONTANER ZUERAS, 1990. «Poesía goliárdica en Huesca. Algunos poemas como muestra». *Alazet* 2,55.

P. BOURGAIN, 1989. «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?». *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 147,1; 231-282.

P. BOURGAIN, 2006. «Le Chansonnier de Ripoll dans l'espace poétique européen»: *Actas do IV Congresso Internacional do Latim Medieval Hispânico (Lisboa 12-15 outubro 2005)*, Aires A. Nascimento-P.F. Alberto edd., Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 21-36.

V. CALVO, 1995. «Una hipótesis para la distribución de estrofas en la secuencia de Lanfrido y Cobón (*Carm. Cant.* VI)»: *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval, op.cit.*, León, 97-104.

E. CASTRO, 1991. *Tropos y troparios*. Santiago de Compostela. Servicio Publicaciones Universidad

- J. CASTRO SÁNCHEZ, 2006. «El himno *Te deprecamur domine* de la liturgia hispánica. Notas críticas»: *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Córdoba, 2002)*. Córdoba, Cajasur, 455-462.
- V. CRISTOBAL, 1985. «Los versos ecoicos de Pentadio y sus implicaciones métricas.» *CFC* 19,157-167.
- A. FONT JAUME, 2001. «La filiación métrica del *Carmen adversus Marcionem*»: *Actas del X Congreso español de Estudios Clásicos (Madrid, 21-25 sept. 1999)*, A. Alvar-F. García Jurado edd., Madrid, Eds. Clásicas, 357-362.
- E. GALLEGO MOYA, 1999. «Cuestiones métricas y proódicas en el comentario de Arévalo a la edición de Juvenco»: *Actas del IX Congreso español de Estudios Clásicos (Madrid, 27-30 sept. 1995)*, Madrid, Eds. Clásicas, 117-121.
- J.V. GONZÁLEZ VALLE, 1992. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*. Barcelona, CSIC.
- S. IRANZO ABELLÁN, 1997. «La poesía rítmica de época visigoda»: *Actes del XII Simposi de la Secció Catalana i I de la Secció Balear de la SEEC (1996)*. *Homenatge M. Dolç*. Palma de Mallorca, 403-407.
- J. ISO ECHEGOYEN, 1989. «Notas sobre el *cursus* medieval y su reflejo en los documentos de Jaime I de Aragón»: *Aragón en la Edad Media. Homenaje a A. Ubieta Arteta*, 8,351-358.
- G. LOPETEGUI, 2005. «Poesía latina hispana: lírica religiosa»: *Poesía Medieval, op. cit.*, 135-180.
- J. LUQUE, 1996. «El Salmo de San Agustín: notas sobre la prosodia y el texto»: *De Roma al s. XX. Actas del I Congreso de la SELat (Jarandilla 26- 28 enero 1995)*, Madrid, 341-352.
- J. LUQUE, 2005. «*Scribere versus*: presentación gráfica del lenguaje versificado». *Emerita* 73,(2); 303-351.
- J. LUQUE, 2006. *Puntos y comas: la grafía de la articulación del habla*. Granada, Univ. Granada.
- J. LUQUE, 2006. *Accentus (προσωδία): el canto del lenguaje: representación de los prosodemas en la escritura alfabética*. Granada, Univ. Granada.
- M. MARTÍNEZ PASTOR, 1999. «En los márgenes de la métrica»: *Estudios de Métrica Latina*, II, *op. cit.*, 601-615.
- J.L. MORALEJO, 1986. *Carmina Amatoria Rivipullensia*. Barcelona, Bosch.
- A. MOURE CASAS, 1999. «Aprovechando otros versos: una forma de versificar. Comentario sobre aspectos de la métrica del *De nuncio sagaci*»: *Estudios de Métrica Latina*, II, *op.cit.*, 705-718.
- C. PÉREZ GONZÁLEZ, 1999. «El *Rythmus de passione Christi martyrum Marcellini et Petri*, atribuido a Eginardo: un ejemplo de la persistencia de la rítmica popular tras la reforma carolingia»: *Estudios de Métrica Latina*, II, *op.cit.*, 767-780.
- C. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 2002. «El *Pange, lingua* y *tantum ergo...*»: *Nova et vetera. Actas del III Congreso de la SELat (Lugo 28-30 sept.*

2000), A. M^a Aldama, M^a F. del Barrio, A. Espigares edd., Madrid, 545-562.

C. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 2006. «Los tonos oratorio, elegíaco y eucológico; lo literal, lo metafórico y lo anagógico: el ritmo y la rima del *dies irae*»: *Actas do IV Congresso Internacional do Latim Medieval Hispânico*, *op. cit.*, 807-822.

A. ROSELL MAYO, 2005. «Música y poesía en la lírica medieval»: *Poesía Medieval*, *op. cit.*, 287-304.

J.C. SANTOS PAZ, 1996, «Un manuscrito desconocido con obras de Hildegarda de Bingen». *Filol. Mediolat.* 3, 249-266.

F. TALAVERA ESTESO, 1987. «Observaciones sobre la lengua rítmica de la Crónica de 754»: *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Antequera, 1984), O. García de la Fuente, ed., Málaga, Delegación de la SEEC 2, 173-180.

5.1. Algunos trabajos de la relación anterior se ocupan de la poesía cuantitativa, practicada de acuerdo con unas formas que, aunque no son originarias de la EM, fueron desde luego muy empleadas en ella. Así, la poesía de artificio, continuadora de la erudita y manierista de la Antigüedad tardía, de Optaciano Porfirio, Ausonio³⁰ y otros, como Pentadio, autor de poemas de inspiración clasicista –Arcaz–, pero también de versos ecoicos –Cristóbal–. Entre los poetas ya claramente medievales se utilizaron de forma llamativa los virtuosismos y alardes típicos del género, añadiéndose además otros, desarrollados en la EM, que tenían distintas repercusiones en la métrica, pues a veces la simplificaban, pero otras provocaban alteraciones, originando irregularidades en la cláusula –los versos *intercisi*– o incluso en las cesuras –los tripertitos dactílicos–, al superponer al esquema cuantitativo un esquema rítmico basado en el número de sílabas, la rima y la cadencia acentual –Martínez Pastor–. Otros procedimientos utilizados por otros autores tienen a veces una apariencia retórica, pero resolvían, por un camino más fácil, las dificultades de la métrica cuantitativa. Así parece suceder en los hexámetros cuantitativos leoninos de la Comedia elegíaca medieval más antigua, examinados por mí misma (1999), en los que, aparte de las licencias habituales en la época, aparece un empleo continuado de palabras y sintagmas en lugares determinados del verso, y, sobre todo, se encuentra una repetición, más o menos literal, de versos y hemistiquios, utilizada como elemento de técnica compositiva, enmascarada a veces en forma de figuras retóricas de reiteración.

5.2. Las investigaciones en poesía rítmica popular y religiosa, no muy numerosas, constituyen a veces los primeros estudios métricos de los poemas. En algunos casos se ofrece la presentación de la poesía rítmica de un período –Iranzo–. Otras veces se aporta nuevo material poético en bruto, como en el

30. Cf. A. ALVAR, 1990. *Décimo Magno Ausonio. Obras I-II –introducción, traducción y notas–* Madrid, Gredos, 122-126. Del mismo autor, en años distintos a los aquí contemplados, 1981. «Precisiones sobre la versificación dactílica de los epigramas de Ausonio.» *CFC* 17, 141-172.

artículo titulado «Poesía goliárdica en Huesca», cuyas autoras –Barrios y Montaner– transcriben y dan a conocer una antología de dieciséis piezas, que, según su opinión, son rítmicas –leídas más detenidamente hay algunas cuantitativas y otras que son simplemente prosa–, encontrándose en un códice del s. XV conservado en el Archivo de la Catedral.

En otros casos se presentan nuevas propuestas de medida. Así, un texto poético de paternidad debatida, compuesto en época carolingia, fue estudiado por Pérez González, quien señaló que el autor de este *Rythmus* lo había escrito con la conciencia de que se trataba de una métrica menor, en comparación con la poesía cuantitativa a la clásica que se practicaba entonces en los círculos cultos. El análisis métrico muestra que son septenarios trocaicos acentuales, mayoritariamente (4p.+4p) + 7pp., agrupados en 118 estrofas de tres versos.

En un estudio de mayor amplitud de objetivos que los estrictamente métricos, Lopetegui se detiene en varias composiciones de los *Analecta Himnica*, anotando las características de la métrica acentuativa que considera propias de las piezas estudiadas. En la himnica medieval y en sus poemas más conocidos, Celso Rodríguez, 2002, realizó un análisis general del *Pange lingua*, atribuido a Tomás de Aquino, describiendo su estructura, composición retórica y características métricas, proponiendo su distribución en estrofas hexásticas de acuerdo con la rima. El mismo autor presentaba posteriormente (2004) una explicación sobre la famosa secuencia del día de Difuntos, *Dies irae*, su lugar en la Misa, origen –matizando la atribución originaria a Nokter Bálbulo– y un análisis del ritmo y de la rima.

Otra secuencia de un tenor muy distinto –dos amigos que comparten todo; al final, hasta la mujer de uno de ellos– es la VI de los *Carmina Cantabrigensia*. Fue examinada por V. Calvo con el objeto de proponer una redistribución de sus versos para obtener una visión más regular de dicha composición. Estaría formada, de acuerdo con el número de sílabas, acento, rima y estructura, por un proemio constituido por estrofa y antístrofa (1a-1b,2a-2b). A continuación, la parte narrativa de la secuencia se abriría con una estrofa común de once versos (3), seguida de sendas estrofas y antístrofas en disposición similar a las anteriores.

Una exposición documentada sobre la historia de los tropos y su amplia variedad temática y rítmica se encuentra en Castro Caridad. Su llegada a España se establece, de acuerdo con la procedencia de los troparios más antiguos en la actual Cataluña, a partir de finales del s. VIII, cuando la Marca Hispánica se incorpora al reino de Carlomagno. Desde allí penetraron, junto con el ritual romano, en Aragón y, con más dificultades, en el centro de la Península, arrinconando la antigua liturgia hispana.

5.3. También el ritmo de la prosa fue objeto de estudio en estos años. En el período del s. III a VII Álvarez Campos subrayó la extensión de la prosa rítmica en Hispania que, sin tener características diferentes de la del resto de los países, estaba especialmente desarrollada en los textos conciliares y litúrgicos, cuyos autores cuidaban los periodos, buscando términos finales de volumen fónico, y seguían a menudo las formas del *cursus* acentual, que, a su vez, reproducía el

cuantitativo. Se examinaron, asimismo, en la latinidad tardía, las cláusulas de Paciano de Barcelona tomando como base las *distinctiones* del ms. *Reginensis* que, a juicio de Anglada, conserva las del propio Paciano, discutiendo algunas cantidades controvertidas; también, las formas del *cursus* en la época carolingia –Martínez Pastor, *cf.* 4.3– y en los documentos de Jaime I de Aragón –Iso Echegoyen–, donde se detecta una preferencia por el *cursus velox* aunque sin alcanzar un desarrollo comparable al de otros escritos europeos de la época³¹. Y también, se estudió la prosa artística de la Crónica Mozárabe del 754 –Talavera–, y rimas «internas» en cartas de Hildegarda –Santos Paz–.

5.4. Un grupo de trabajos se sitúa en una línea ya tradicional de utilizar la métrica al servicio de distintas disciplinas filológicas, de Crítica Textual y de otras cuestiones, como la datación o la nacionalidad de los textos³².

En principio, la métrica es un criterio decisivo para establecer las lecturas que caben o no en un texto poético. De hecho, así fue utilizada ya por el editor Arévalo –Gallego Moya– y su vigencia se muestra también a la hora de decidir entre distintas posibilidades en las ediciones actuales de textos poéticos –Castro Sánchez–.

Sin embargo, no siempre los criterios métricos tienen la última palabra. Uno de los textos en los que se ha cuestionado el valor de la métrica para regularizar el verso es el Salmo de S. Agustín. La cuestión, todavía irresoluble y en la que no deben tomarse posturas apriorísticas –Luque, 1996–, descansa en que se trata de un texto citado a veces por su propio autor y que tiene una continuación evidente en *Abecedario* de Fulgencio de Ruspe, en el mismo esquema métrico y con problemas similares. Pero, frente a la firmeza de la tradición, el Salmo agustiniano es inseguro por su transmisión manuscrita e inseguro por su métrica, pues no todos sus versos se pueden medir como octonarios trocaicos acentuales –8p+8p–, lo que se considera debido a las modulaciones del canto, para el que estaba destinado. Esta razón explicaría que el propio San Agustín cite a veces versos hipérmetros de su Salmo y que se hallen otros sin isosilabia. En contrapartida, hay un manuscrito que permite grandes regularizaciones métricas, cuya valoración dependerá de la primacía que se otorgue a la prosodia –De Vroom– o a la música –Pighi–.

A propósito de las relaciones entre música y métrica puede señalarse también la contribución de González Valle, un trabajo descriptivo de la tradición española del canto de la Pasión, en el que se subraya la originalidad hispana, lograda por mantener los viejos himnos literarios y cantos, herederos de la liturgia mozárabe,

31. También, en el Renacimiento, *cf.* J.M. NUÑEZ GONZÁLEZ, 1994. «Las cláusulas métricas latinas en el Renacimiento». *Latomus* 53,1; 80-94.

En este Congreso, se anuncian, sobre ritmo de la prosa, las colaboraciones de M. PÉREZ GONZÁLEZ, «Los protocolos poéticos en la documentación medieval diplomática» y M^o C. PUCHE LÓPEZ, «Prosimetrum en las *Res gestae Alexandri Macedonis* de Julio Valerio».

32. Así, también, J.M. CAÑAS REILLO, «El epitafio poético de Don García (año 1227), obispo de Cuenca», colaboración presentada a este Congreso.

pese a las tendencias unificadoras de la Iglesia romana, que se impusieron en el resto de los países. Recoge las fuentes musicales desde un primer manuscrito castellano del s. XI y desde los mss. aragoneses del s.XIII³³. En esta misma línea de estudio, el investigador italiano G. Baroffio ha publicado en España un trabajo sobre las anotaciones musicales de los *Carmina Burana*, destinados al canto, señalando las dificultades de su reconstrucción musical. Por otra parte, en el trabajo de Rosell Mayo, aunque referido sobre todo a la lírica romance, se parte también del carácter oral, destinado primariamente al canto, de la mayor parte del repertorio cortés románico y latino de la EM, subrayándose los rasgos de intermelodividad o motivos musicales asociados a la imitación en la lírica medieval.

Un ejemplo de utilización de criterios métricos para dilucidar cuestiones de dependencia entre autores se encuentra en el trabajo de Font Jaume, en el que observa cómo la técnica versificatoria y la repetición de esquemas métricos permite vislumbrar las fuentes de los hexámetros de un PseudoTertuliano.

Por otra parte, dentro de los usos de la métrica como *ancilla Philologiae*, en temas de datación de textos, se encuentra en el trabajo realizado por la investigadora francesa Pascale Bourgain sobre el Cancionero de Ripoll. Este texto había sido cuidadosamente editado, con aportación de un nuevo manuscrito, traducido y estudiado por Moralejo, 1986, quien daba cuenta de la descripción de los metros y sus peculiaridades en las dieciséis páginas dedicadas a los aspectos métricos. Bourgain, 2006, p. 24-25, reconociendo el valor de la edición, señalaba algunas particularidades métricas de carácter «arcaizante», como el empleo de versos de épocas anteriores – sept. trocaico, asclepiadeo menor, dímetros yámbico y trocaico, dentro de los acentuales–, al tiempo, la ausencia de versos «modernos» –goliárdico y de la secuencia–, así como el uso de la rima entre las mismas clases de palabras y la tendencia a la reutilización de hemistiquios que le permitían, junto a otros argumentos de lengua y de fuentes, adelantar la cronología del Cancionero –c. 1150 en lugar de 1175, fecha generalmente aceptada– y cuestionar la patria del autor³⁴.

Un campo de estudio poco trillado en el que se han desarrollado estudios relacionados con la métrica medieval en estos años es el de la presentación de los versos, es decir, la forma de representar el lenguaje versificado en la escritu-

33. En este Congreso hay otras contribuciones, en línea similar, en el ámbito de la teoría o doctrina musical - P.R. DÍAZ y DÍAZ, «La doctrina de los *modi sive toni* en el Tratado de Música atribuido a Santo Tomás de Aquino- y en establecer cuáles pueden ser las piezas de la antigua liturgia hispana –J.J. ÁLVAREZ GONZÁLEZ, «Preces mozárabes e Himnodia»–.

34. Otro ejemplo de utilización de la métrica para esclarecer cuestiones de datación es el «Cantar de Valtario», siguiendo el título dado en la traducción de Luis Alberto de Cuenca, 1987. Madrid, Siruela, probablemente el poema épico más estudiado de la EM. En el período temporal aquí contemplado y en el estudio importante de D'ANGELO, E.1992. *Indagini sulla tecnica versificatoria nell' esametro del Waltharius*. Nápoles, se aborda su datación. Atendiendo, sobre todo, a datos métricos –distribución de dáctilos y espondeos en los cuatro primeros pies, uso de cláusulas y cesuras– y prosódicos –elisión e hiato–, y comparándolos con otras poesías carolingias y poscarolingias en hexámetros, el autor considera que la técnica de versificación es poscarolingia, proponiendo una fecha de finales del s. IX

ra. Se trata, pues, de estudios en los que confluyen la métrica, la codicología y, en cierta medida, la fonética. El objetivo de los trabajos que se sitúan en esta línea es establecer cómo transcribían los versos los copistas, qué percepción tenían los medievales de los versos en los textos, de qué medios se valían para transmitir al lector la idea de que aquello era verso y no prosa, cuáles eran los signos gráficos que podían orientar al lector a la hora de reconocer los distintos versos o estrofas.

En la bibliografía española, Luque, 2005 y 2006, planteaba la representación gráfica de los componentes prosódicos suprasegmentales: tono, intensidad, duración, pausas. Ello conllevaba un estudio de los signos y las marcas de puntuación en los textos, desde las primeras etapas de la actividad filológica de los alejandrinos sobre el texto homérico hasta el mundo romano, observando en los manuscritos más antiguos conservados, de la Antigüedad tardía y del comienzo de la EM, cómo se presentan los versos –cada uno en una línea, con marcas a fin de verso o de estrofa, marcando el inicio con mayúscula, con doble o triple margen, o línea vertical a la izquierda– y cómo, en definitiva, se puede visualizar la polimetría. Se ejemplifica con versos de Plauto, Terencio, Horacio, Séneca y Prudencio.

Estos trabajos, en lo que respecta a la métrica medieval, se complementan con el realizado por Bourgain, 1989,³⁵ que analiza la presentación de los versos cuantitativos –los que se designan como «versus» propiamente dichos y suelen ser copiados uno por línea, o también por estrofas o grupos, con tendencia a marcar su estructura de distintas maneras, al no percibirse ya su ritmo– y los versos rítmicos, desprovistos de tradición manuscrita clásica, cuya estructura suele percibirse no por versos aislados, sino por estrofas, señaladas por la rima. Una de las ideas importantes de este estudio es el haber señalado que los copistas medievales tienen conciencia de que están copiando verso, de su estructura y de sus elementos, seguramente ayudados por anotaciones musicales que no transcriben. No copiaban los textos en verso mecánicamente, sino enfrentándose a los problemas que les presentaban los textos poéticos.

6. EVOLUCIÓN DE LA MÉTRICA

La historia de la versificación medieval desde sus raíces clásicas hasta su derivación directa o su influjo en la romance ha sido uno de los campos tradicionales de estudio.

El proceso del cambio de la métrica cuantitativa a la acentual se describe aquí sumariamente, partiendo de las investigaciones de carácter más general dentro del período temporal contemplado y adjuntando la bibliografía sobre aspectos más concretos.

35. De la misma autora, 2005. «Quelques considérations sur la mise en page de la poésie rythmique»: *Poesía medieval, op. cit.*, 221-261.

- J. BELTRÁN SERRA, 1994. «Revisión del hexámetro de Sidonio Apolinar»: *Actas del VIII Congreso Español Estudios Clásicos*, op. cit.1, 427-434.
- R. CARANDE, 2002, «De la cantidad al acento: transformación métrica en los CLE»: *Asta ac Pellege: 50 Años de la Publicación de Inscripciones Hispanas en Verso de S. Mariner -J. del Hoyo y J. Gómez Pallarés*, edd.-Madrid, Signifer, 205-225.
- J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, 2005. «Acerca de la acomodación de textos latinos en la lírica medieval hispánica: revisión del caso gallego-portugués»: *Poesía Medieval*, op. cit., 385-428.
- A. GARCÍA CALVO, 1998. «La versificación del *Querolus* y el doble condicionamiento prosódico del ritmo». *CFC(L)* 15,323-352.
- E. GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, 2008. «Las raíces del Mester de Clerecía». *Rev. Filología Esp.* 88,1,195-207.
- J. LUQUE, 1999. «La herencia de la versificación latina clásica: bases para su estudio»: *El mundo Mediterráneo, siglos III-VII: Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Sevilla 1994)*, J. González ed. Madrid, Eds. Clásicas, 133-160.
- J. LUQUE, 1999. «La herencia de la versificación latina clásica: factores y líneas generales»: *Estudios de Prosodia y Métrica*, op.cit., 11-28.
- S. MARINER BIGORRA, 1987. «Endecasílabos (cuasi)ternarios<aclepiadeo menor, ¿por fin, en serio?». *Cuad.Fil.Hispánica*, 7, 529-537.
- A. MOURE CASAS, 2008. «Versos de doble medida en la Historia Augusta (Ael. Spart., *Hadrian*.16,3,4)»: *Estudios en Homenaje al Profesor V. Pición -A. Cascón et al.* edd.-. Madrid, UAM, 353-362.
- J. PARRAMÓN I BLASCO, 1999. *Ritmes clàssics: la mètrica quantitativa: la seva adaptació accentual*. Barcelona, Quaderns Crema -non vidi-.
- F. PEJENAUTE RUBIO, 2003. «Una mirada histórica al septenario trocaico latino». *Helmantica* 54,164-165;339-368.
- F. RICO, 1983. «El destierro del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)»: *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, Gredos 525-551.
- M. RODRÍGUEZ PANTOJA, 1999. «La métrica de los *Carmina Latina Epigraphica* datables entre los siglos VI al X»: *Estudios de Prosodia y Métrica*, op. cit., 29-70.
- J. SOLANA PUJALTE, 1988. «El acento de palabra en los *Alcuini Carmina*». *Anuario Est. Filol.*, 389-397
- J. SOLANA PUJALTE, 1989. «La rima en la poesía de Alcuino de York». *Helmantica* 40, 453-462.
- I. VELÁZQUEZ, 2003. «Primeras manifestaciones de poesía rítmica en inscripciones hispanas»: *Poetry of the Early Medieval Europe manuscripts, language and music of the rhythmical latin texts*, op. cit., 5-30.

6.1 De acuerdo con la doctrina común sobre derivación de versos, al perderse la cantidad, elemento fundamental del ritmo en la métrica clásica -y, como tal,

de carácter fonológico—, comenzó una nueva métrica basada en el acento intensivo, convertido en un nuevo elemento fonológico al independizarse de la cantidad, e incluso en otros, como el número de sílabas y el timbre, que se encontraban ya en el verso latino clásico, aunque entonces con un papel secundario³⁶. Con respecto al acento, se había observado que desempeñaba algún papel en la métrica clásica. De hecho, el acento de las palabras coincidía con el *ictus* en las cláusulas del hexámetro y de metros yambotrocaicos, aunque los estudios de métrica verbal demostraron que esa cadencia acentual no era lo que se buscaba, sino sólo una consecuencia de la disposición de las palabras en el verso o, en otros términos, de las restricciones entre cesuras posibles y zeugmas que constituyen el verso. A su vez, se considera probable que haya jugado un papel considerable en la métrica popular el timbre vocálico, destinado a ser el soporte de la rima, cada vez más generalizada en la métrica tardía y de épocas posteriores, a juzgar por las aliteraciones y las asonancias que se encuentran en la métrica antigua con más fuerza que en la métrica clásica más cuidada.

Pero, además, la métrica clásica tenía distintos patrones de versos o «formas»: cuantitativos, con diferentes variantes, según las resoluciones de largas y el número de pies, y, además, silábico-cuantitativos, basados en la isosilabia. En el proceso de cambio de un sistema métrico al otro, cada patrón o forma de verso corrió una suerte distinta, de modo que unos se perdieron ya en la antigüedad tardía, por ejemplo, los del teatro antiguo. Otros, los versos cuantitativos yámbicos y trocaicos —en especial, dímetros, trímetros yámbicos y septenarios trocaicos— iniciaron su evolución hacia versos acentuales por etapas; primero, se aproximaron a los versos silábico cuantitativos limitando las resoluciones de largas, fueron estableciendo también una tipología verbal determinada y acabaron por tener una distribución regular de sílabas átonas y tónicas que tendía a reproducir los *ictus* o antigua alternancia de tiempos fuertes y débiles. Por su parte, los versos eólicos, de carácter silábico-cuantitativo en época clásica, mantuvieron su isosilabia y sus cesuras, fijándose en unos esquemas acentuales que proceden de la distribución en el verso de las palabras y de sus acentos en la etapa cuantitativa —no reproducen, pues, los antiguos *ictus*, sino los acentos normales de las palabras, como si se leyeran en prosa—. De estos versos, al perderse las cantidades, resistieron más, sobre todo en la versificación popular, los que llegaron a tener más uniformidad acentual. Así, el asclepiadeo, sáfico menor y adonios fueron los más utilizados, aunque a veces pudieron confundirse sus esquemas, mientras que otros, demasiado largos, como las

36. El estructuralismo señaló el carácter convencional y fonológicamente pertinente de los elementos fundamentales del ritmo, subrayando así la base lingüística de la métrica. Sobre estos aspectos y la aportación fundamental de representantes señeros —Jacobson, Mukarovsky—, cf. S. MARINER, 1971. «Hacia una métrica estructural» y «Carácter convencional del ritmo» (=1999. *Scripta Minora*. Madrid, Univ. Complutense, 427-434 y 435-463), además, del trabajo ya citado de RODÓN, 1974. También, J. LUQUE, 1977. «Notas para un planteamiento funcional de la métrica latina», *Habis*, 8,91-116; 1991. «Premisas básicas en los estudios de métrica latina»: *Homenaje. A. Holgado Redondo*. Cáceres, 95-107.

variantes «mayores» de los versos citados, se perdieron ya después de la época clásica. Por último, la presencia de versos nuevos en la métrica cuantitativa –terenciáneo– y en la acentual –goliárdico–, así como las nuevas formas de poesía en prosa, las secuencias y los tropos, completan esta descripción sumaria de la evolución de los versos, siguiendo los trabajos anteriormente citados de Luque, 1999³⁷.

En la evolución de la métrica clásica a la medieval no puede silenciarse el magisterio de Norberg, basado en un sólido apoyo de textos para ejemplificar sus teorías, enunciadas de forma breve y clara. Volvía a recordar en una de sus monografías³⁸ sobre versos medievales con réplicas rítmicas –1988, p.17– que el influjo de la poesía clásica sobre la medieval se había ejercido de manera fundamental, aunque no única, a través de la poesía en hexámetros. Virgilio y Ovidio se aprendían de memoria, y los poetas tardíos y medievales no podían sustraerse a su influencia. Desde el punto de vista del filólogo actual que quiere saber cómo un verso cuantitativo se convirtió en uno acentual, el hexámetro no facilita, pues, los mejores modelos. Son, en su opinión, los versos yámbicos y trocaicos los que permiten observar mejor el paso de la métrica cuantitativa a la acentual.

Su explicación y datos sobre las fases del cambio de uno de los versos clásicos, el dímetro yámbico acataléctico, convertido en su uso en serie en el verso ambrosiano y en la poesía rítmica en un octosílabo acabado en proparoxítóna, es ilustrativa de la evolución de los versos:

De acuerdo con sus recuentos, los catorce himnos que se consideran auténticos de S. Ambrosio son casi totalmente isosilábicos³⁹, y esta tendencia se incrementa en autores posteriores –una sola resolución de larga en 800vv. de Beda⁴⁰. En cambio, la búsqueda del ritmo acentual, sólo se advierte en la cláusula, donde van desterrándose los finales bisílabos –válidos para hacer percibir el ritmo en la poesía cuantitativa y típicos de ella– en favor de trisílabos esdrújulos, que, leídos con los acentos habituales de palabra, marcaban el ritmo yámbico gracias a que su acento secundario coincidía con el último *ictus*. Pero con eso bastaba, pues no hay en la EM un deseo de buscar en la totalidad del verso la coincidencia regular de los acentos y los *ictus*, ni hay tendencia tampoco a evitar versos con acentos irregulares⁴¹: ocho sílabas en proparoxítóno –8pp.–, incluso

37. Más detalles en la obra del mismo autor, 1978. *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*. Granada, Univ. Granada.

38. 1985. *L'Accentuation des mots dans le vers latin du Moyen Age*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell; 1988. *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age*. Ib.

39. En los 448 versos de que constan los himnos ambrosianos sólo dieciocho veces se sustituye una larga por dos breves –una vez cada veinticinco versos si el fenómeno se diese regularmente–.

40. No obstante, no se puede olvidar que en Horacio las sustituciones de larga por dos breves son ya escasísimas –si no me equivoco, sólo una en el *Beatus ille: videre properantis domum*–.

41. Según las comprobaciones del autor, sólo en un 50% de los versos de Ambrosio de Milán hay coincidencia total del *ictus* con el acento de palabra, sin que se dé tampoco coincidencia total en otros autores y en otros esquemas métricos.

con excepciones motivadas por citas, imitaciones o por falta de pericia, servían para expresar el verso.

En la bibliografía española se han tratado aspectos de la evolución de la métrica clásica en diversos trabajos. Así, en la transición de la métrica tardía a la medieval, se halla el realizado por García Calvo, en el que ofrece una propuesta original y arriesgada para enjuiciar el ritmo, muy discutido, del *Querolus*. En su opinión pertenece a un sistema mixto, perceptible para el público culto del s.V, cuando coexistía el sistema prosódico y el ritmo antiguo –cuantitativo– en la escuela, al lado del nuevo sistema, basado en el acento de palabra, en la calle. Ello explicaría que en un mismo verso –predominantemente de ocho *ictus* en total, aunque con variaciones y de tipo yambotrocaico– el poeta pasase continuamente de un sistema rítmico al otro, de modo que, en general, en un primer tramo del verso se guiaría por el acento de palabra, mientras en las cláusulas se regiría por el sistema antiguo, disocoincidente con el acento. Por otra parte, son muestra del cambio del sistema cuantitativo al rítmico los versos –de los que nos hemos ocupado (2009)– que, según la Historia Augusta –HA–, se intercambiaron Floro y Adriano: dímetros jonios a minore cuantitativos en su origen, cuando se produjo el famoso desafío en verso entre el poeta y el emperador –según otras propuestas, dímetros yámbicos catalécticos cuantitativos–, pero leídos posteriormente por el recopilador de la anécdota en la HA como versos trocaicos acentuales.

De otra parte, aunque la bibliografía sobre poesía epigráfica rebasa los límites de este informe, damos cuenta de algunos estudios en los que se presentan piezas de especial interés, pertenecientes a la epigrafía hispana de los ss. VI-VIII –Velázquez– y representativas del tránsito de lo cuantitativo a lo rítmico. Así, también, el trabajo de Carande y el ya citado, n.21, de Rodríguez Pantoja, realizado sobre un *corpus* de 119 epígrafes –o 129 según mis cuentas– de los *CLE* del siglo VI al X, entre los que los hispanos suelen ofrecer más desviaciones que los de otras áreas con respecto a las normas de la prosodia y métrica clásica⁴².

En época carolingia, en el septenario trocaico, se ha confirmado –Carande, *cf.* 3– la evolución descrita por Norberg, analizando alrededor de quinientos versos de himnos y autores de ese período. Así, la tendencia a reducir las sustituciones y a convertirlo en acentual: la coincidencia de acento de palabra e *ictus* llega, aunque sólo a veces, a ser total; hay, además, alargamientos en tiempo fuerte y preferencia por los trisílabos en la cláusula⁴³.

En la métrica cuantitativa más culta de esta misma época, se ha estudiado –Solana, 1988– el hexámetro carolingio, con el objetivo de detectar los rasgos

42. También, los trabajos contenidos en la obra colectiva: 2002. *Asta ac Pellege: 50 Años de la Publicación de Inscripciones Hispanas en Verso de S. Mariner* –J. del Hoyo y J. GÓMEZ PALLARÉS, edd.– Madrid, Signifer.

43. Las fases anteriores de la evolución del septenario trocaico hasta la Antigüedad tardía fue tratada por la misma autora: 1994. «Historia del septenario trocaico». *Trivium* 6, 109-121. También, por F. PEJENAUTE RUBIO, 2003, hasta la época medieval.

que anuncian el nuevo sistema acentual. La coincidencia muy elevada del acento de palabra con el *ictus* en los dos primeros pies (83% y 42,3%) de los hexámetros de Alcuino y de otros poetas carolingios, así como la discoincidencia en el tercero –evitando el monosílabo ante pentemímera para no desdibujar esta cesura– se interpretan dentro del proceso complejo de conversión del hexámetro en un verso rítmico de base silábico acentual. Y el mismo estudioso –Solana, 1989– valoraba la importancia de la rima en la poesía de Alcuino de York.

Pero no toda la métrica clásica estaba destinada a convertirse en popular ni a adquirir demasiados rasgos del nuevo sistema. La imitación de la métrica clásica se observa en la poesía de época tardía, hexamétrica principalmente, en autores como Prudencio –Encuentra, *cf. supra* 4,1– o Sidonio Apolinar –Beltrán Serra⁴⁴–. También, en algunos poetas clasicistas de la EM, cuyo exponente principal es Sedulio Escoto –Arribas– al que ya se ha hecho referencia. En el Renacimiento del s. XII y en el XIII hay autores que lograron un conocimiento profundo de la poesía clásica y fueron capaces de escribir una métrica tan culta que fueron confundidos con los propios autores clásicos y editados con ellos. La obra anónima titulada *Ligurinus sive de rebus gestis Friderici imperatoris* (c. 1186) consta de 6500 versos. A principios del s. XVIII se creía que una obra tan perfecta no podía ser medieval –la anécdota está tomada de Ruíz Arzalluz, p.45n., que recuerda, además, en su ya citado estudio histórico sobre el hexámetro de Petrarca, que la sección del *Africa* que contenía el lamento de Magón, se editaba por Lefevre, 1781, como parte de los *Punica* de Silio Itálico: el editor de Silio había encontrado ese fragmento y realizó una atribución errónea, pero justificada por la perfección formal–.

6.2 Por último, a propósito de la herencia y perduración de la métrica latina en la romance, González-Blanco, 2008, recordaba el debate sobre los orígenes del alejandrino español, típico de la Cuaderna Vía, sumándose a los que consideran el hispano derivado del francés, y ambos de composiciones poéticas vinculadas a la liturgia, como las secuencias y más concretamente los tropos, en donde alternan versos en latín con responsorios, a modo de glosas, formados por versos en lengua romance –*farçiture latine*–. En una de las *Épîtres farçies de Saint Étienne*, del s. XII, en las que se glosa la vida del santo con versos romances en estrofas monorrimas, la expresión *clergil mester* → *mester de clerecía*– confirma para la autora la derivación.

Un aspecto que no se refiere exactamente a derivación de versos, pero próximo a ella por tratarse de la utilización de citas y textos latinos en la lírica romance, fue destacado por Díaz de Bustamante⁴⁵. Observa los nuevos sentidos y

44. En Sidonio, el uso de las cesuras y las cláusulas indica también su voluntad clasicista, *cf. J. BELTRÁN SERRA*, 1998. «Estudio de la cesura en el hexámetro de Sidonio», *CFCELat* 387-395.

45. *Cf.* del mismo autor, 1991. «Sobre la tradición elocutiva en las Cantigas con textos latinos de los Cancioneros Gallego-portugueses», en *Homenaxe C. García González*, Santiago, Universidade, 2,293-307.

evocaciones que puede despertar una cita latina con su aire más culto, extracontextualizada, al acomodarse a un texto, como el de las Cantigas gallego-portuguesas, con intenciones caricaturescas, paródicas u otras.

F Rico subrayaba certeramente un rasgo que demostraba el influjo de la poesía latina clásica en la adaptación de la poesía italiana llegada a España, del heptasílabo y del endecasílabo. Por supuesto, no en todos los poetas por igual. A los más clasicistas en el s. XVI *no les bastaba menudear en los asuntos mitológicos ni en otros motivos con sabor a Antigüedad*, sino que algunos, como Fray Luis de León, querían apropiarse de los recursos más sutiles de la poesía clásica, de la estructura de su verso. Se consideraba entonces que el final agudo de los versos debía de verse tan excepcional como el hexámetro espondeo. El hecho de que el latín no tuviese palabras agudas *fue causa importante de la proscripción en castellano del verso agudo*, y, así, llegaron a desterrarse, por oxítonas, palabras abstractas muy características de la poesía de cancionero: «amor», «dolor», o «pasión», proscrita en la poesía de Garcilaso.

Otra cuestión estudiada en estos años fue la herencia de un verso latino, el asclepiadeo menor –cuyos acentos vienen a coincidir con el sáfico menor–, en el endecasílabo cuasiternario. El título del trabajo de Mariner es ilustrativo de las reticencias de muchos filólogos para aceptar que el endecasílabo de gaita gallega tuviese su origen en el asclepiadeo menor. Sin embargo, el autor aducía a favor de su hipótesis tanto la gran popularidad del asclepiadeo en la métrica medieval, como el hecho de que gran número de estos endecasílabos aparecen con acento en la 2ª, además de los regulares en 4ª, 7ª y 10ª, lo que resulta ser incompatible con una supuesta derivación dactílica⁴⁶.

A modo de recapitulación final: Es fácil afirmar que es mucho lo que ya se ha investigado y mucho lo que todavía se puede investigar. Pero en el campo de la métrica medieval es esta una afirmación que convence sin demasiado esfuerzo, sólo con considerar que período que se investiga se extiende aproximadamente durante unos 1000 años y alcanza a zonas que habían sido profundamente romanizadas –pero entonces desarrollaban nuevas lenguas con sus correspondientes sistemas lingüísticos y métricos diferentes– y a otras que ni siquiera lo habían sido en época antigua. A unas y otras zonas llegan los dos sistemas métricos latinos, cuantitativo y rítmico, con un prestigio diferente, pero coexistiendo ambos durante toda la época medieval. A un panorama tan amplio y diverso responde una gama variada de investigaciones, que hemos repasado aquí siguiendo el hilo de la Métrica Medieval, vista como materia de estudio. Algunas de ellas, desarrolladas en aspectos muy concretos de la métrica –una extraña cláusula del hexámetro– y más aún de la prosodia –sinalefas e hiatos–, son del más sutil detalle filológico

46. Una comunicación, anunciada para este congreso, aborda también la importante cuestión de las raíces clásicas de la poesía romance: E. GONZÁLEZ-BLANCO, «Estado actual del debate sobre el origen latino de las estrofas romances».

y, por supuesto, de gran interés para la métrica y para otras disciplinas, desde la Estilística a la Fonética. Coexisten con ellas, lo hemos visto, otras llevadas a cabo en espacios tan amplios y básicos, como el de las fuentes doctrinales de la propia métrica, y aun otras que presentan distintos grados de innovación o de crítica, realizadas unas en terrenos tradicionales de estudio, incluyendo el consiguiente debate o discusión de hipótesis anteriores, otras en aspectos, como los de la presentación de los versos, que no habían despertado hasta estos años tanto interés, y otras todavía, que ofrecen materiales poéticos nuevos para estudio y entretenimiento de los filólogos.

PRECES MOZÁRABES E HIMNODIA

JAVIER ÁLVAREZ

Conservatorio Profesional de Música, Alcalá de Henares

Resumen: En la antigua liturgia hispana hay algunos poemas-cantos denominados preces, que en lugar de poesía cuantitativa están escritas en poesía rítmica, o algunas de ellas en la llamada prosa de arte (*Kunstprosa*). Ello puede delatar y puede ayudarnos a entender la manera de recitarse o cantarse.

Palabras clave: preces, liturgia hispánica, poesía cuantitativa, poesía rítmica, prosa de arte.

Summary: In the ancient hispanic liturgy there are some poems-songs named *preces*, written in rhythmic poetry instead of quantitative poetry, or some of them written in *Kunstprosa*. That can help us knowing how they were recited or sung.

Keywords: *preces*, hispanic liturgy, quantitative poetry, rhythmic poetry, *Kunstprosa*.

Los himnos cristianos de la Antigüedad tardía y la alta Edad Media están elaborados sobre los mismos patrones estróficos y versificatorios que utilizaba la latinidad clásica, aunque el latín medieval se irá distanciando cada vez más del latín del Imperio Romano. La no diferenciación entre sílabas largas y breves (latín cuantitativo clásico), sino entre sílabas acentuadas y átonas (latín rítmico medieval), será su principal distintivo, si bien esto será el resultado global de una larga evolución. Durante la alta Edad Media se irá fraguando esta transición entre uno y otro extremo, en que juegan papeles diversos las diferentes regiones del antiguo Imperio Romano (con diferente sustrato étnico latino o germánico), y los diferentes grupos sociales (la Iglesia tiene mucha más continuidad con las instituciones, cultura y lengua latinas que la nobleza y realeza germánicas, o que el pueblo).

De todos modos la himnología, con todos los rasgos evolutivos que presenta, deriva en última instancia de la poesía latina clásica (versos y estrofas). Un grado mayor de alejamiento respecto a los esquemas versificatorios de la latinidad clásica lo constituyen otro tipo de poemas-cantos sin una denominación precisa que aglutine a todos: oraciones, letanías, preces. Como único distintivo que las unifique está el hecho de que no recurren a esquemas ya configurados en la versificación antigua sino que idean un nuevo tipo en cada pieza, sin ninguna pretensión de que éste quede codificado como modelo para ulteriores composiciones, desde luego. Y es precisamente por ese tono de llaneza o simplicidad de que hacen gala por lo que pueden delatar de forma natural el estadio de la prosodia en un momento histórico dado; quizá más que los himnos, puesto que aunque en éstos últimos se pueda rastrear con respecto al esquema versificatorio originario las variantes que traslucen otra situación lingüística, en el fondo se tienen que encajar en un molde estrófico predeterminado, con lo cual su naturalidad y espontaneidad queda en mayor o menor medida en entredicho.

En la liturgia de la antigua Iglesia hispana, o liturgia mozárabe hay una serie de poemas-cantos rubricados con la denominación *Preces*, casi todos correspondientes al tiempo litúrgico de cuaresma, aunque algunas correspondientes a la liturgia de difuntos. Estas preces mozárabes fueron estudiadas por Meyer (Meyer, 1913 y 1914) desde el punto de vista filológico (no musical), quien demostró y explicó la naturaleza rítmica de su latín, y el tipo de estrofas que conforman. Lo más debatido de sus conclusiones es que las hace derivar de otro tipo de canto eclesiástico, la secuencia, representado en St. Gallen (Suiza) y Limoges (Francia) desde el siglo IX, y en los que efectivamente, no partiendo de ningún esquema estrófico preconcebido, es en relación con cada texto en concreto como hay que entender sus formas estróficas. De todos modos, es sustancialmente diferente el arte de la secuencia, cuyas estrofas, aunque idénticas cada dos, varían periódicamente, mientras que en las preces mozárabes no, sino que siempre se sigue un mismo esquema estrófico en cada una; esquema estrófico, además, notablemente más simple que cualquier secuencia (la factura más sofisticada y culterana de las secuencias no explica a las preces como un vástago simplificado y popular). La conocida explicación del monje Notker del siglo IX sobre el origen de las secuencias (Hoppin,

1991) dice que éstas surgen de la idea de ir colocando texto que encaje en los melismas o vocalizaciones muy largas de los Aleluyas. Frente a ello la configuración de estrofas en las preces sí que se puede presumir que parte del propio texto, no de una melodía preexistente. Meyer planteaba que este punto de la conformación de estrofas era clave para ver una dependencia o derivación entre una y otra forma, cuando parecen principios constitutivos bien distintos; en la secuencia es la música la que da origen a un texto, mientras que en las preces es el texto lo que daría origen a un envoltorio musical. Es cierto que el manuscrito hispano más antiguo que contiene preces no es anterior al siglo X (Antifonario de la Catedral de León, Biblioteca Capitular ms. 8), incluso la fuente principal (donde más hay, pero sin música) son los dos libros ya impresos por el Cardenal Cisneros: el *Missale* y el *Breviario*, referidos a la antigua liturgia mozárabe, aunque posteriores en bastantes siglos (publicados en los años 1500 y 1502); cómodos de consultar por su escritura mucho más clara que los códices medievales, son también fuentes algo dudosas por lo tardías, o al menos manejables con mucha prudencia (pese a que en cualquier caso recogerán elementos muy antiguos). Más cercanos a la época en que estaba vigente la antigua liturgia hispana son los manuscritos medievales, si bien, posiblemente tardíos respecto a la posible época de composición de los poemas-cantos, pese a que a veces hay argumentos para retrotraer la composición de algunos a momentos históricos anteriores al de haber sido recogidos en dichos manuscritos.

El ejemplo que traigo a colación son las preces presuntamente compuestas por **Julián de Toledo**, según atribución que figura en el Antifonario de León (fol. 116 v). Que dicha adscripción es más que cuestionable, como Szövefőy puntualiza (1969 y 1971), tiene su parte de razón. Es sabido que por razones de prestigio podía ser relativamente corriente en la Edad Media atribuir algo de manera falsa a Ambrosio de Milán, Gregorio Magno o el papa Calixto II (a una autoridad eclesiástica que legitime la obra, sobre todo en las que no tienen texto de la Biblia), aunque en el caso del obispo toledano sea alguien sin tanto renombre. Por otro lado también es sabido que el Antifonario de León del siglo X, presuntamente (siempre nos movemos en el ámbito de las presunciones) copia un manuscrito del siglo VII, lo cual nos haría retroceder hasta los tiempos del obispo toledano. Y, en cualquier caso, menos problemático sería atribuirlo si no al propio Julián a un entorno lingüístico y cultural similar. Vamos a ver además si, intrínsecamente, el propio análisis literario de la pieza poético-musical puede arrojar alguna luz al respecto. Esto quizá es una idea demasiado genérica y vaga, aunque estudiémosla un poco en detalle.

A diferencia de casi todas las demás preces no están escritas en poesía rítmica sino en prosa, lo cual merece una pequeña digresión para recordar la oposición poesía-prosa en el latín de la alta Edad Media.

En la Hispania visigoda, sobre todo entre la alta jerarquía eclesiástica, había relativa continuidad con la latinidad clásica (en el resto del antiguo Imperio Romano no tan clara continuidad). Eugenio de Toledo es el ejemplo más notorio, pero sus contemporáneos hispanos, en general, a la hora de poetizar sabían res-

petar las cantidades vocálicas del latín clásico. Frente a esto, la poesía que tenía en cuenta sólo el ritmo acentual era considerada de sabor más popular, e incluso plebeyo. Julián de Toledo era de esta opinión despectiva hacia la poesía en latín rítmico (Bischoff, 1959). Por lo tanto resultaría comprensible el que recurriera a prosa, por otro lado susceptible de un tratamiento de prosa poética o similar, como se venía practicando desde la Antigüedad en la llamada *prosa de arte*. Isidoro de Sevilla había expresado y potenciado la necesidad de un discurso poético que llegara a la gente más llana y simple, huyendo de las galas más sofisticadas de corte demasiado culto y elitista (Fontaine, 1992). Un modelo indiscutible para esto era la Biblia. Además de su creciente uso doctrinal, el estilo literario que ostenta, deliberadamente sencillo para concentrarse y dar fuerza al mensaje, se va convirtiendo en el ejemplo a seguir. Su procedimiento retórico básico es el paralelismo, buscando una elementalidad descarnada que subraye el contenido frente a la forma literaria artificiosamente bella.

Estas preces atribuidas a Julián de Toledo comienzan por la introducción *Domine misericordiarum*, y el refrán *Obliviscere peccata nostra*. El Antifonario de León no las recoge, simplemente indica el momento en que se deben cantar dentro de la liturgia, mientras sí que figuran, además de en el *Breviario* publicado por Cisneros (fuente principal seguida por Meyer en su edición de 1914), en un manuscrito de la Catedral de Toledo que figura con la signatura 35.5 en su Archivo Capitular (siglos X ó XIII?). Se recitan durante los cinco domingos de cuaresma clausurando sus primeras vísperas (es decir, la tarde del sábado anterior). Cada semana cuenta con tres estrofas diferentes; cada estrofa se puede descomponer en dos unidades (no las llamaremos versos ni hemistiquios puesto que no estamos en poesía estricta), dos semifrases o incisos que, aunque ligeramente disimétricos en su número de sílabas, tienden al *isocolon* o identidad de longitud, presentando además rima asonante la primera con la segunda mitad. Cada una de las estrofas empieza siempre por la palabra *Qui...* lo cual plantea un paralelismo anafórico simple pero efectivo. Todo esto delata una elaboración, sutil, pero evidente. (Vease *anexo*).

Aunque no podamos llegar a comprender a fondo cómo se pronunciarían, cómo sonarían, y cómo percibirían los hombres de aquel tiempo las diferencias entre poesía cuantitativa y poesía rítmica, debemos intentar acercarnos. Entiendo que esto sería lo más interesante de llegar a discernir, y no ya las connotaciones historicistas o cultas que tenía la poesía cuantitativa frente a la poesía rítmica, la primera patrimonio de la enseñanza escolar, mientras que la segunda en manos de los *poetae vulgares*, o meros «rimadores». Parece desprenderse de las apreciaciones de los hombres de esta época que la poesía rítmica tendría una musicalidad excesivamente evidente, resultaría demasiado *cantarina*, mientras que la poesía cuantitativa la veían como más elegante, más discreta en la armonía que produciría. En un principio sólo, desde luego; la poesía en latín rítmico será susceptible también de una elaboración fina y una belleza más sutil, sobre todo posteriormente con Paulo Diácono o Paulino de Aquileya. Y en relación con esta dicotomía poesía cuantitativa – poesía rítmica, se debe entender la vía intermedia, o

casi mejor en este caso se podría llamar vía sintética, practicada por muchos de los eclesiásticos de la más remota o alta Edad Media. A pesar de hayan recibido una educación esmerada y sean, de algún modo, los depositarios de la cultura que ligue la Edad Media con la Antigüedad latina, además de saber poetizar en el latín tradicional cuantitativo, por quererse atraer a la gente más humilde e inculta, y por voluntad pastoral, recurren a un ritmo acentual muy evidente, fácilmente perceptible y comprensible por cualquiera. Es decir, realizan una poesía que es a la vez cuantitativa y rítmica.

Siguiendo con estas posibilidades de las vías intermedias está la prosa poética (Fontaine lo llamará tercera vía). Esta opción supondría también un intento de conciliación con las clases más populares o iletradas; si no es procedente en estos casos utilizar una poesía excesivamente correcta desde el punto de vista escolástico y que resultaría demasiado remilgada o engolada, tampoco encuentran apropiada la poesía rítmica, demasiado burda o populachera, sino que es más digno recurrir a algo que aunque se clasifique como prosa está cuidadosamente equilibrado y resulta armonioso. Simple, pero elegante; bello, pero sin excesiva afectación.

Respecto a estas preces en prosa (éstas atribuidas a Julián de Toledo, así como algunas otras también en prosa) Meyer dijo que tenía el convencimiento de que no tenían nada que ver con las preces en poesía rítmica (lo cual es evidente) y que marcan una etapa posterior en la liturgia (lo cual no es tan evidente, además ¿cuánto de posterior?). El mismo Meyer reconoció una similitud con las piezas del oracional de Verona, incontestablemente antiguas, en prosa poética (algunas en poesía) constando de tres frases, y cada frase dividida en dos hemistiquios o incisos.

Al margen de las atribuciones concretas, creo que lo importante es llegar a comprender esta casuística tan diversificada (prosa poética, poesía cuantitativa, poesía rítmica, y las situaciones intermedias que entre ellas se pueden dar) que tendremos que llegar a comprender siempre en relación con la música.

(Anexo)

PRECES ATRIBUIDAS A JULIÁN DE TOLEDO

(Según la transcripción de W. Meyer, 1914)

2º DOMINGO DE CUARESMA

Domine misericordiarum

P. Obliviscere peccata nostra

Qui pertinges a fine in finem fortiter / disponis omnia suaviter P. Obliviscere

Qui in finem temporis commemoratus nostri / ad

redimendo nos descendiste P. Obliviscere

Qui ex Mariae virginia utero / per mysterium nobis est genitus P. Obliviscere

3º DOMINGO DE CUARESMA

Domine misericordiarum

P. Obliviscere peccata nostra

Qui vita mortuis / caecis lumen / auditum surdis dedisti P. Obliviscere

Qui mutis eloquium / claudis gressum / leprosis sanitatem dedisti P. Obliviscere

Qui iniurias carnis nostrae in tuo corpore pertulisti P. Obliviscere

4º DOMINGO DE CUARESMA

Domine misericordiarum

Obliviscere peccata nostra

Qui vulneratus es / ut vulnera nostra curares P. Obliviscere

Qui perditum hominem nunc crucis tuae passione redimis P. Obliviscere

Qui mori dignatus es / ut immortalitatem mortalibus condonares P. Obliviscere

5º DOMINGO DE CUARESMA

Domine misericordiarum

P. Obliviscere peccata nostra

Qui resurgens a mortuis / sedes ad dexteram dei patris P. Obliviscere

Qui promittis iustis praemia / et iniquis minaris supplicia P. Obliviscere

Qui iustus vocas ad tolerantiam / et post tentationem

provocas ad coronam P. Obliviscere

El *Breviario* impreso recoge preces para cada uno de los cinco domingos de cuaresma, que es la versión íntegra que edita Meyer de este ciclo. Sin embargo en la presente versión he omitido lo que no viene en el manuscrito de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo 35.5, es decir, faltan las del primer domingo (que no empiezan por *Qui...*), así como otras tres que vienen en el cuarto domingo (en el *Breviario* figuran para este domingo 6 en lugar de 3, y desequilibran ligeramente la simetría general) ¿Será la lectura del MS To 35.5 más cercana a lo originalmente compuesto?

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- B. BISCHOFF, *Ein Brief Julians von Toledo über Rhythmen, metrische Dichtung und Prosa*, en *Hermes* 87 (1959), reproducido también en su *Mittelalterliche Studien I* (1966).
- L. BROU, Y J. VIVES, *Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León*, 1959.
- B. DE BRUYNE, *De l'origine de quelques texts liturgiques mozarabes*, en *Revue Bénédictine*, XXX, 1913.
- J. FONTAINE, *Les trois voies des formes poétiques au VIIe siècle latin*, en *Le septième siècle. Changements et continuités*, Actes du colloque 1988, ed. Fontaine, J. y Hillgarth, J.N., 1992.
- R. HOPPIN, *La música medieval*, 1991.
- M. MEYER, *Die Preces der mozarabischen Liturgie*, 1914.
- W. MEYER, *Über die rythmischen Preces der mozarabischen Liturgie*, 1913.
- J. SZÖVERFFY, *Iberian hymnody*, 1971.

VIRGILIO EN LA COMEDIA ELEGÍACA MEDIEVAL

LUIS ARENAL LÓPEZ
Universidad Antonio de Nebrija

Resumen: Los autores de comedias elegíacas utilizan frecuentemente como fuente a los clásicos latinos. Aunque Ovidio es el autor más importante para la composición de las comedias elegíacas, la influencia de Virgilio es también significativa. *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, especialmente algunos pasajes específicos de estas obras, perviven tanto en la técnica versificatoria como en cuestiones de contenido, y algunos versos virgilianos son usados desde una perspectiva de parodia.

Palabras clave: Virgilio, poesía latina medieval, comedia elegíaca.

Summary: The Elegiac comedies authors frequently use Latin classics as a source. Although Ovid is the most important author for the writing of Elegiac comedies, the influence of Virgil is significant as well. *Bucolics*, *Georgics* and *Aeneid*, especially some specific extracts of these compositions, survive both in the technique of versification and in the subjects of content, and some Virgilian verses are used with a parodical point of view.

Keywords: Virgil, Medieval latin poetry, Elegiac comedy.

1. EL GÉNERO DE LAS COMEDIAS ELEGÍACAS MEDIEVALES

La denominación de comedias elegíacas se utiliza para referirse a un conjunto de obras compuestas entre los siglos XI y XIII, que por lo que respecta al contenido están cercanas al género de la comedia y en la forma usan el dístico elegíaco¹. Se han conservado más de veinte de estas composiciones y suman un total de casi nueve mil versos, aunque difieren mucho en extensión de unas a otras.

Se trata de un género complejo, con no pocas oscuridades. Se desconoce a la mayoría de los autores y su datación cronológica sufre bastantes incertidumbres. Asimismo se duda sobre el verdadero carácter de estas obras, si realmente se acababan llevando a la escena como comedias, o simplemente eran objeto de lecturas dramatizadas. Escritas en un ambiente culto, impregnado por el conocimiento más o menos directo de los autores clásicos, estas composiciones poseen también semejanzas con otras colecciones medievales de corte amoroso y tuvieron además una importante influencia en literaturas posteriores en lenguas vernáculas. A pesar de la falta de datos, el corpus de comedias elegíacas, atendiendo también al autor, cronología y localización, podría ser aproximadamente el siguiente²: *De nuntio sagaci*, 1080; *Pamphilus*, 1100; *De Lombardo et lumaca*, Italia, s. XII; *De clericis el rustico*, s. XII o comienzos del s. XIII; *Rapularius II* y *Rapularius I*, Alemania, ss. XII-XIII; *Geta* y *Aulularia* de Vital de Blois, Francia, 1125-1130 y 1145, respectivamente; *Babio*, Inglaterra, 1150; *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria* de Hugo de Nonant, Inglaterra, 1154-1180; *De Afra et Milone* de Mateo de Vendôme, Francia, 1160; *Alda* de Guillermo de Blois, Francia, anterior a 1170; *Lidia* de Arnulfo de Orléans, Francia, posterior a *Alda* y en torno a 1170; *Baucis et Traso*, posterior a 1170; *Miles gloriosus*, posiblemente de Arnulfo de Orléans, Francia, 1175; *De mercatore* y *De tribus puellis*, finales del s. XII o comienzos del s. XIII; *De tribus sociis*, posiblemente de Godofredo de Vinsauf, Francia, finales del s. XII y comienzos del s. XIII; *Asinarius*, Alemania, s. XIII; *De more medicorum*, en el sur de Italia, primera mitad del s. XIII; *De Paulino et Polla* de Ricardo de Venosa, Italia, 1228-1229; y *De uxore cerdonis* de Jacobo de Benevento, Italia, mediados del s. XIII.

1. Entre la bibliografía fundamental sobre las comedias elegíacas destacan las ediciones, traducciones y estudios coordinados por F. BERTINI en *Commedie latine del XII e XIII secolo*, 6 vols., Geneve 1976, 1980, 1980, 1983, 1986 y 1998 (ediciones utilizadas en el presente artículo); también, por el completo trabajo que llevan a cabo, son interesantes las ediciones de L. RUBIO-T. GONZÁLEZ ROLÁN, *Pamphilus de amore*, Barcelona 1977; y de M. MOLINA SÁNCHEZ, V. DE BLOIS, *Aulularia*, Madrid 1999. Asimismo, por su visión de conjunto, hay que destacar los trabajos de A. ALVAR EZQUERRA, «Notas a propósito de la comedia elegíaca medieval y sus personajes», M. L. Lobato-A. Ruiz Sola-P. Ojeda Escudero-J. I. Blanco (eds.), *Mito y Personaje. III y IV jornadas de teatro*, Burgos 1995, pp. 11-31; y A. M. MOURE CASAS, «Comedias elegíacas en *La Celestina*», *CFC(L)* 15 (1998), pp. 443-473. Yo mismo he realizado una aproximación a la situación actual del género en «Estado de la cuestión de la comedia elegíaca medieval», *Tempus* 28 (2001), pp. 65-75.

2. Cf. F. BERTINI, *op. cit.*

El contenido de las comedias elegíacas, en líneas generales, se basa en argumentos de la comedia clásica, materiales procedentes de tradiciones populares y tramas que siguen a Ovidio en los planteamientos del tema amoroso. Ovidio, en efecto, es la fuente clásica más importante durante todo el s. XII. En esta época es el autor más leído, estudiado, comentado... de tal manera que a este periodo de la Edad Media se le conoce como *aetas ovidiana*. El número de expresiones y citas procedentes de autores clásicos en las comedias elegíacas es muy elevado: Virgilio, Horacio, Lucano, Estacio... pero sobre todo Ovidio³. Tanto de sus *Metamorfosis* como de su poesía elegíaca, los autores de estas comedias van a copiar, de manera literal o con pequeñas variaciones, versos o partes de verso, expresiones, recursos de estilo, motivos literarios, etc⁴. Virgilio queda así en un segundo plano frente a Ovidio en lo que se refiere a su influencia en las comedias elegíacas. En este contexto parece interesante un análisis de la pervivencia en este corpus medieval de la obra virgiliana con el fin de realizar un acercamiento a su carácter e importancia.

2. VIRGILIO EN LA TÉCNICA VERSIFICATORIA

En primer lugar se estudiará la repercusión de Virgilio en las técnicas versificatorias de las comedias elegíacas. El sistema métrico que utilizan estas obras medievales es el dístico elegíaco, con las excepciones del uso del hexámetro dactílico en *De tribus sociis*, salvo en la versión del *Vaticanus reginensis 344*, y del hexámetro dactílico leonino en *De nuntio sagaci*⁵. Tanto por economizar esfuerzos, como tal vez por admiración o erudición, los autores de estas come-

3. Una interesante visión de conjunto del uso que las comedias elegíacas hacen de los autores clásicos se encuentra en H. HAGENDAHL, «La 'comédie' latine au XIIIe siècle et ses modèles antiques», *DRAGMA Martino P. Nilsson dedicatum. Acta Instituti Romani Regni Sueciae II*, Lund 1939, pp. 222-255.

4. Para la pervivencia de Ovidio en las comedias elegíacas cf., por ejemplo, J. L. ARCAZ POZO, «La poesía latina en el contexto amoroso de la comedia elegíaca medieval: Catulo y Ovidio en el *De tribus puellis*», *CFC(L)* 25 (2005), pp. 101-110. Yo mismo he tenido la oportunidad de estudiar algunos ecos de tópicos ovidianos en «El uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas medievales», M. C. Díaz y Díaz-J. M. Díaz de Bustamante (eds.), *Poesía Latina Medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee», Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*, Firenze 2005, pp. 437-449; y «La *militia amoris* en la comedia elegíaca medieval», A. A. Nascimento-P. F. Alberto (eds.), *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005)*, Lisboa 2006, pp. 183-189.

5. Para la tradición manuscrita de *De tribus sociis* cf. E. CADONI, «Goffredo di Vinsauf, *De tribus sociis*», F. BERTINI, *op. cit.*, vol. II, pp. 310-335. Para el estudio de las técnicas versificatorias en las comedias elegíacas, especialmente en *De nuntio sagaci*, cf. A. M. MOURE CASAS, «Aprovechando otros versos: una forma de versificar. (Comentarios sobre aspectos de la métrica del *De nuntio sagaci*)», J. Luque Moreno-P. R. Díaz y Díaz (eds.), *Estudios de métrica latina*, 2 vols., Granada 1999, vol. II, pp. 705-718.

días componían muchos de sus versos reutilizando con habilidad versos de autores clásicos, sobre todo de Ovidio, pero, entre otros, también de Virgilio. Por el carácter propio de este trabajo no se puede realizar aquí un análisis exhaustivo de todas las influencias que *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida* ejercen en los diferentes segmentos de verso, pero sí merece la pena detenerse en los casos más destacados, como son la apertura de hexámetro y pentámetro, y la cláusula del hexámetro, si bien es cierto que en muchos de ellos también puede constatarse la relación con otros autores clásicos.

Dentro del corpus de comedias elegíacas hay que destacar la posible influencia de Virgilio en los siguientes inicios de verso⁶:

- *De Lombardo et lumaca* 2 (**circuit et gaudet quod sata leta videt**), *Aen.* XI 761 (**circuit et quae sit fortuna facillima temptat**); 10 (**sed scio, quicquid sit, quod michi bella parat**), *Buc.* 8, 43 (**nunc scio quid sit Amor: duris in cotibus illum**); 41 (**ut stetit in campo, velox huc tendit et illuc**), *Aen.* IX 389 (**ut stetit et frustra absentem respexit amicum**).
- *De clericis et rustico* 17 (**rusticus est Corydon et magne simplicitatis**), *Buc.* 2, 56 (**rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis**); 37 (**quicquid id est, coniecto dolos timeoque dolosos**), *Aen.* II 49 (**quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis**).
- *Rapularius* I 437 (**utere sorte tua quam toto corde petisti**), *Aen.* XII 932 (**utere sorte tua. Miseri te si qua parentis**).
- *Geta* 23 (**ardet in Almenam Saturnius atque beatum**), *Aen.* XII 71 (**ardet in arma magis paucisque adfatur Amatam**), pero también *Ov., Am.* I 9, 33 (**ardet in abducta Briseide maestus Achilles**).
- *Aulularia* 585 (**qua domus interior vestit veterem Laris aram**), *Aen.* I 637 (**at domus interior regali splendida luxu**) y II 486 (**at domus interior gemitu miseroque tumultu**).
- *Pamphilus, Gliscerium et Birria* 175 (**conticuere; loqui desuevit lingua timore**), *Aen.* II 1 (**conticuere omnes intentique ora tenebant**).
- *Alda* 151 (**iam matura thoro, plenis adoleverat annis**), *Aen.* VII 53 (**iam matura viro, iam plenis nubilis annis**).
- *Lidia* 252 (**multa movens imo pectore tristis ait**), *Aen.* III 34 (**multa movens animo Nymphas venerabar agrestis**) y X 890 (**multa movens animo iam tandem erumpit et inter**); 255 (**si sedet hoc animo quod poscit, Lidia (Lusca)**), *Aen.* II 660 (**et sedet hoc animo perituraeque addere Troiae**); 280 (**haec vice sub celis aura secunda fuit**), *Aen.* VI 535 (**haec vice sermonum roseis Aurora quadrigis**); 311 (**hec memorans, teneris Decio subnectitur ulnis**), *Aen.* V 641 (**haec memorans prima infensum vi corripit ignem**), V 743 (**haec memorans cinerem et sopitos suscitatur ignis**) y X 680 (**haec**

6. A lo largo del artículo se sigue fundamentalmente el estudio de fuentes de las ediciones dirigidas por F. BERTINI, *op. cit.* Para *Aulularia* cf. también M. MOLINA SÁNCHEZ, *op. cit.*

- memorans animo nunc huc, nunc fluctuat illuc*); 377 (**fit strepitus tectis, luxu patet aula superbo**), *Aen.* I 725 (**fit strepitus tectis vocemque per ampla volutant**); 447 (**arte laborato crinis spatiat in auro**), *Aen.* I 639 (**arte laboratae vestes ostroque superbo**); 501 (**pone subit Lusca, tacito sibi garrula risu**), *Aen.* II 725 (**pone subit coniunx. Ferimur per opaca locorum**).
- *Baucis et Traso* 60 (**accipit hec Baucis leta dolore viri**), *Aen.* V 304 (**accipite haec animis laetasque advertite mentes**).
 - *Asinarius* 143 (**hec ubi dicta dedit, citharam pede tangere cepit**), *Aen.* II 790 (**haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem**); 359 (**nunc age, mi domine, si vis, quod suggero, nosse**), *Georg.* IV 149 (**nunc age, naturas apibus quas Iuppiter ipse**).
 - *De Paulino et Polla* 609 (**nec mora, Paulinus vice versa percutit illum**), *Aen.* V 368 (**nec mora; continuo vastis cum viribus effert**), pero también *Ov., Am.* III 7, 81 (**nec mora, desiluit tunica velata soluta**) y *Stat., Theb.* I 310 (**nec mora, sublimes raptim per inane volatus**); 649 (**talibus attonitus factis, Paulinus abire**), *Aen.* III 172 (**talibus attonitus visis et voce deorum**); 671 (**eventus pugne dubius; victoria belli**), *Aen.* VIII 16 (**eventum pugnae cupiat, manifestius ipsi**); 750 (**nec fortuna fuit ut michi nupta foret**), *Aen.* III 16 (**dum fortuna fuit. Feror huc et litore curvo**) y X 43 (**dum fortuna fuit. Vincant, quos vincere mavis**); 973 (**nox erat interea Paulinus quando recedens**), *Aen.* III 147 (**nox erat et terris animalia somnus habebat**), IV 552 (**nox erat et placidum carpebant fessa soporem**) y VIII 26 (**nox erat et terras animalia fessa per omnis**), pero también *Hor., Epod.* 15, 1 (**nox erat et caelo fulgebat luna senero**) y *Ov., Am.* III 5, 1 (**nox erat, et somnus lassos summisit ocellos**); 1115 (**vota Deo voveo quoniam sponsalia Polle**), *Aen.* XI 4 (**vota deum primo victor solvebat Eoo**).

Por lo que se refiere a la posible pervivencia de Virgilio en finales y cláusulas de hexámetro hay que señalar los siguientes casos:

- *De nuntio sagaci* 109 (**reges qui vivunt non omnes omnia possunt**), *Buc.* 8, 63 (**dicite, Pierides: non omnia possumus omnes**).
- *Pamphilus* 55 (**illius in forma nostros tremor occupat artus**), *Aen.* VII 446 (**at iuveni oranti subitus tremor occupat artus**), pero también *Ov., Met.* III 40 (**corpus et attonito subitus tremor occupat artus**); 71 (**tunc Venus hec inquit: «Labor improbus omnia vincit»**), *Georg.* I 145-146 (**tum variae venere artes. Labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas**); 137 (**emula nam iuvenum diiudicat acta senectus**), *Aen.* V 415-416 (**dum melior viris sanguis dabat, aemula necdum / temporibus geminis canebat sparsa senectus**), pero también *Maxim.* I 1 (**aemula quid cessas finem properare senectus?**); 551 (**omnis vestrarum rerum michi panditur ordo**), *Aen.* VII 44 (**Hesperiam. Maior rerum mihi**).

- nascitur **ordo**); 767 (*metiar hac illac oculis vigilantibus orbem*), *Aen.* V 438 (*corpore tela modo atque oculis vigilantibus exit*).
- *De Lombardo et lumaca* 3 (*dum letus letas sic admiratur aristas*), *Buc.* 1, 69 (*post aliquot mea regna videns mirabor aristas*), pero también *Ov.*, *Pont.* II 7, 25 (*Cinyphiae segetis citium numerabis aristas*) si en lugar de *admiratur* se tiene en cuenta la variante *annumeratur* del ms. *Magliabechianus Cl. VII 1120*⁷; 21 (*insuper hec pugna non equa videbitur ulli*), *Buc.* 4, 16 (*permixtos heroas et ipse videbitur illis*)⁸; 37 (*pone modum precibus - inquit - carissima coniunx*), *Aen.* VIII 377 (*artis opisque tuae, nec te, carissime coniunx*), pero también en *Ov.*, *Trist.* III 4b, 53 (*at longe patria est, longe carissima coniunx*) y *Stat.*, *Silv.* III 5, 110 (*moribus indubito: venies, carissima coniunx*); 43 (*o fera cui numquam similem natura creavit*), *Georg.* II 9 (*principio arboribus varia est natura creandis*), pero también *Stat.*, *Theb.* XI 466 (*ob staturam animis, princeps Natura, creabas*); 47 (*hac hodie dextra forti moriere nec ultra*), *Aen.* VI 869 (*ostendet terris hunc tantum fata nec ultra*), pero también *Stat.*, *Theb.* II 117 (*ausurumque eadem, germanum expelle, nec ultra*).
 - *Rapularius II* 249 (*dic, et erit cure nobis impendere curam*), *Georg.* II 433 (*et dubitant homines serere atque impendere curam*), pero también en *Paul. Nol.*, *Carm.* 6, 11 (*sed limitum magnis tenues impendere curas*).
 - *Rapularius I* 29 (*quique facis variis habitabile piscibus equor*), *Georg.* IV 388 (*caeruleus Proteus, magnum qui piscibus aequor*), pero también *Ov.*, *Fast.* I 493 (*omne solum forti patria est, ut piscibus aequor*); 141 («en», ait, «arrisit michi iam fortuna secunda»), *Aen.* IX 282 (*dissimilem arguerit; tantum fortuna secunda*), pero también *Ov.*, *Pont.* II 3, 23 (*diligitur Nemo, nisi cui fortuna secunda est*); 181 (*convivis igitur dapibus vinoque refertis*), *Aen.* III 630 (*nam simul expletus dapibus vinoque sepultus*).
 - *Geta* 131 (*intrarat portus ventis ereptus et undis*), *Aen.* I 596 (*Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis*); 143 (*pondere sub tanto sudaret maximus Athlas*), *Aen.* I 741 (*personat aurata, docuit quem maximus Atlas*) y IV 481 (*ultimus Aethiopum locus est, ubi maximus Atlas*); 517 (*Amphitriona meum thalamis amplexa fovebam*), *Aen.* IV 686 (*semianimemque sinu germanam amplexa fovebat*).
 - *Aulularia* 317 (*nos ad opes, nos invitat Fortuna: sequamur!*), *Aen.* XII 677 (*quo deus et quo dura vocat Fortuna, sequamur*); 335 (*qua maris unda furens angustat Palladis arces*), *Aen.* XI 477 (*nec non ad templum summasque ad Palladis arces*), pero también *Ov.*, *Met.* II 712 (*vertice supposito festas in Pallados arces*); 399 (*certe credibile est Latios genus*

7. Cf. M. BONACINA, «*De Lombardo et lumaca*», F. Bertini, *op. cit.*, vol. IV, p. 125.

8. Algunos mss. de esta comedia ofrecen la cláusula *vibebitur illis*, cf. M. BONACINA, *op. cit.*, pp. 128-129.

- esse deorum*), *Aen.* IV 12 (*credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum*); 415 (*dedidicit prava, vel munere victus amico*), *Aen.* V 337 (*emicat Euryalus et munere victor amici*); 603 (*sed rogo te, Paule, Romane gloria gentis*), *Aen.* VI 767 (*proximus ille Procas, Troianae gloria gentis*), pero también *Ov.*, *Met.* XII 530 («o salve» dixit, «Lapitheae gloria gentis») y *Stat.*, *Theb.* V 331 (*quem penes et saltus et adultae gloria gentis*); 639 (*per dextrum levumque latus circumque supraque*), *Aen.* VII 32 (*in mare prorumpit. Varias circumque supraque*), pero también *Stat.*, *Theb.* IX 114 (*corpus amat, corpus servans circumque supraque*).
- *Babio* 61 (*et piper eligitur et vellera nigra leguntur*), *Buc.* II 18 (*alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*); 341 (*quid foris est, Petula? Strepit. Audi: naribus efflat*), *Aen.* XII 115 (*solis equi lucemque elatis naribus efflant*), pero también *Ov.*, *Met.* II 85 (*quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant*), III 686 (*corpora et acceptum patulis mare naribus efflant*) y VII 104 (*ecce adamanteis Vulcanum naribus efflant*); 381 (*vado, Fodi, Soloen, rediturus ad orgia Bachi*), 383 (*illa quibus redeas tunc fiant orgia Bachi!*) y 447 («desine, sum Babio!». «Nondum sunt orgia Bachi»), *Georg.* IV 521 (*inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi*), pero también *Claud.*, *IV. cons. Hon.* 604 (*in te Nysa choros; dubitassent orgia Bacchi*); 433 (*vel Titii volucrem, vel ages Ixionis orbem*), *Georg.* IV 484 (*atque Ixioni vento rota constitit orbis*), pero también *Ov.*, *Met.* X 42 (*captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis*).
- *Alda* 151 (*iam matura thoro, plenis adoleverat annis*), *Aen.* VII 53 (*iam matura viro, iam plenis nubilis annis*); 165 (*auditu capitur et ceco carpitur igne*), *Aen.* IV 2 (*vulnus alit venis et caeco carpitur igni*).
- *Lidia* 75 (*non Decii coniux, Decius michi mente moratur*), *Aen.* IV 649 (*conspexit, paulum lacrimis et mente morata*); 191 (*intima lascivis vibratur flamma medullis*), *Georg.* III 271 (*continuoque avidis ubi subdita flamma medullis*) y *Aen.* IV 66 (*quid delubra iuvant? Est mollis flamma medullas*), pero también *Petr.*, *Sat.* 121 (*pectore in hoc leviorque exurit flamma medullas*) y *Ven. Fort.*, *Carm.* VI 1, 42 (*molliter incumbens et inhaesit flamma medullis*); 193 (*si cupit effari, cadit et sua lingua resistit*), *Aen.* IV 76 (*incipit effari mediaque in voce resistit*); 195 (*nescia quid faciat, in Pirro tota vagatur*), *Aen.* IV 68 (*uritur infelix Dido totaque vagatur*); 499 (*et dux et Pirrus egre comitantur euntem*), *Aen.* VI 863 (*quis, pater, ille, virum qui sic comitatur euntem?*), pero también *Ov.*, *Met.* IV 484 (*egrediturque domo; Luctus comitatur euntem*) y *Stat.*, *Theb.* III 117 (*certainen, quos densa gradu comitantur euntes*).
- *Miles gloriosus* 5 (*pro speculo servit facies preclara tuenti*), *Aen.* X 397 (*arcadas accensos monitu et praecleara tuentis*); 289 (*ecce fores rumpi*

9. Para un estudio completo de las relaciones de este verso de *Lidia* con sus fuentes clásicas cf. I. GUALANDRI-G. ORLANDI, «Arnolfo di Orléans», *Lidia*, F. BERTINI, *op. cit.*, vol. VI, p. 284.

longum mirantur amorem), *Aen.* I 749 (*infelix Dido longumque bibebat amorem*).

- *Asinarius* 21 (*continuis igitur precibus pia numina pulsans*), *Aen.* IV 382 (*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt*) y *Ov.*, *A. a.* III 347 (*o ita, Phoebe, velis, ita vos, pia numina vatam*); 41 (*proficit et crescit, aures attollit in altum*), *Aen.* IV 176 (*parva metu primo, mox sese attollit in auras*); 79 (*servus ad hec: «Domine, mentis compesce furorem!»*), *Aen.* XII 832 (*verum age et inceptum frustra summitte furorem*), pero también *Ov.*, *Tris.* V 6, 45 (*intempestivos igitur compesce tumores*); 107 (*conveniens igitur de servis omnibus unum*), *Aen.* III 435 (*unum illud tibi, nate dea, proque omnibus unum*); 149 (*nilque moratur homo: penetrat penetralia regis*), *Aen.* II 484 (*apparent Priami et veterum penetralia regum*); 233 (*si salva pace detur michi copia fandi*), *Aen.* I 520 (*postquam introgressi et coram data copia fandi*); 321 (*ille cupidineum pro tempore temperat estum*), *Aen.* I 57 (*sceptra tenens mollitque animos et temperat iras*); 377 (*fornacemque iubet accendi fomite multo*), *Aen.* I 176 (*nutrimenta dedit rapuitque in fomite flammam*); 397 (*his ita partitis nondum rota volvitur anni*), *Aen.* VI 659 (*plurimus Eridani per silvam volvitur amnis*).
- *De Paulino et Polla* 31 (*non mare plus pisces, non fert plus sidera celum*), *Georg.* II 1 (*hactenus arborum cultus et sidera caeli*) y *Aen.* IV 578 (*adsis o placidusque iuves et sidera caelo*), pero también *Ov.*, *Am.* II 10, 13 (*quid folia arboribus, quid pleno sidera caelo*) y *Fast.* III 449 (*iamque ubi caeruleum variabunt sidera caelum*); 117 (*ventre famem, de fauce sitim, de pectore curas*), *Aen.* VI 85 (*Dardanidae venient (mitte hanc de pectore curam)*); 127 (*vase bono bonus exit odor: sapientis ab ore*), *Aen.* VII 118 (*prima tulit finem, primamque loquentis ab ore*); 233 (*prodigium foret hoc, tenebras si lumina solis*), *Aen.* VI 255 (*ecce autem primi sub limina solis et ortus*), pero también *Lucr.* I 5 (*concipitur visitque exortum lumina solis*), I 989 (*nec foret omnino caelum neque lumina solis*), etc., y *Ov.*, *Met.* I 767 (*bracchia porrexit, spectansque ad lumina solis*) y *Trist.* II 325 (*utque trahunt oculos radiantia lumina solis*); 259 (*vade foras! Desiste loqui! Mea tecta relinque!*), *Georg.* IV 104 (*contemnuntque favos et frigida tecta relinquant*), pero también *Ov.*, *Met.* IV 86 (*cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquant*) y XIII 421 (*Troades et patriae fumantia tecta relinquant*); 339 (*per se firmus erat primis Paulinus in annis*), *Aen.* II 87 (*pauper in arma pater primis huc misit ab annis*); 527 (*quo viso, magnam Fulco succensus in iram*), *Aen.* XII 946 (*exuviasque hausit, furiis accensus et ira*), pero también *Drac.*, *Romul.* VIII 291 (*turbidus Aeacides iusta succensus in ira*); 619 (*non est prudentis vario sermone moveri*), *Aen.* VI 470 (*nec magis incepto vultum sermone movetur*); 631 (*non acies est recta sibi, cum lumine torvo*), *Aen.* III 677 (*cernimus astantis nequiquam lumine torvo*), pero también *Ov.*, *Met.* IX 27 (*talia dicentem iam dudum lumine torvo*).

3. EL USO PARÓDICO DE VIRGILIO

Otra de las cuestiones que resultan verdaderamente interesantes es el uso que, en clave de parodia, las comedias elegíacas hacen de Virgilio. Estas comedias medievales, como por otro lado cabe esperar de cualquier obra perteneciente al género de la comedia, tienen un componente muy significativo de crítica, normalmente en tono humorístico. Como consecuencia, la parodia se convierte en una herramienta fundamental en la elaboración de estos textos, tanto por lo que tiene de humor como por lo que, gracias a la caricatura, consigue de crítica. En el caso que aquí se estudia, hay que destacar el empleo paródico que algunos pasajes de comedias elegíacas van a hacer de los versos virgilianos. Entre los más significativos se encuentra, sin duda, el caso del *De Lombardo et lumaca*, una pequeña composición de 52 versos.

En esta comedia se cuenta la divertida historia de un lombardo que pasea por sus campos de cultivo cuando de repente ve un caracol. Él se asusta y sale corriendo. Cuando se ha alejado lo suficiente, se para a reflexionar sobre qué horrible animal era aquél, con esas señales de guerra que son el escudo y los cuernos. Duda sobre si debe enfrentarse a él o no, y decide consultar a los dioses y a su mujer. Los dioses le aseguran que obtendrá la victoria si tiene fe. Su mujer, entre sollozos, le dice que si se ha vuelto loco, que ni siquiera Héctor, Aquiles o Hércules osarían ir. Él responde que los dioses le han confirmado la victoria y que sus llantos y súplicas no le van a hacer cambiar de opinión. Entonces el lombardo, empuñando sus armas, se lanza hacia la victoria y se pregunta por los premios que le otorgarán tan grandes hazañas.

La obra *De Lombardo et lumaca* está llena de alusiones a la *Eneida* de Virgilio, pero también cuenta con referencias a la *Farsalia* de Lucano y a la *Tebaida* de Estacio. El autor de esta composición quiere parodiar el género épico e introduce en el argumento los elementos propios del género: la lucha contra un ser monstruoso, el miedo, la consulta a los dioses, la trágica despedida de la mujer, la marcha hacia el combate, la búsqueda de los premios tras la victoria, etc. Asimismo, para lograr el clímax adecuado, el autor de esta pieza utiliza numerosas alusiones más o menos directas a la *Eneida*, empleando léxico, aperturas de verso, expresiones, ideas de fondo y cláusulas de la obra de Virgilio¹⁰.

Otro ejemplo llamativo se halla en *De Paulino et Polla* 606-676. El abogado Fulcón, al escuchar hablar al anciano Paulino de manera culta y cuidada, piensa que debe tratarse de un sueño, y para comprobar si tal situación es real o no, decide golpear al viejo. Al punto, Paulino le devuelve el puñetazo y comienza una pelea un tanto grotesca. A lo largo de este pasaje de fingido carácter épico, Ricardo de Venosa intercala también aperturas, cláusulas y expresiones procedentes de la *Eneida*, confiriendo a todos estos versos un buscado tono paródico¹¹.

10. Cf. M. BONACINA, *op. cit.*, pp. 99-101 y el análisis de las fuentes que recoge en su edición.

11. Cf. S. PITTALUGA, «*De Paulino et Polla*», F. Bertini, *op. cit.*, vol. V, p. 89 y el análisis de las fuentes que recoge en su edición.

4. ALGUNOS VERSOS ESPECIALMENTE PRODUCTIVOS

Por último, para concluir este estudio sobre la pervivencia de Virgilio en las comedias elegíacas, después de haber examinado tanto una influencia que se podría denominar «externa», aquella que se refiere a la composición métrica, como una «interna» o de contenido en lo que atañe al uso paródico de la *Eneida*, es interesante concluir este trabajo con un análisis de los versos más utilizados de la obra virgiliana a la hora de escribir las comedias elegíacas. Merece la pena detenerse a estudiar qué versos concretos de Virgilio han tenido una mayor relevancia en la composición de este corpus medieval, a través de determinados esquemas de verso, expresiones, términos, motivos literarios, etc. No obstante, hay que tener en cuenta que las posibles relaciones pueden deberse también a otras fuentes clásicas o medievales, e incluso a las copias de unas comedias con otras, por lo que se debe ser bastante cauto a la hora de sacar conclusiones definitivas.

Por lo que se refiere a las *Bucólicas*, un verso especialmente llamativo es *Buc.* 2, 18 (*alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*), que puede ser la base de *Babio* 61 (*et piper eligitur et vellera nigra leguntur*), *Lidia* 206 (*qui nescit flores feda ligustra legit*) y *Miles gloriosus* 270 (*purpureis certant alba ligustra rosis*)¹². También destaca *Buc.* 2, 68 (*me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?*), que puede influir en *Lidia* 68 (*hanc necat, hanc lacerat, hanc tuus urit amor*) y *De uxore cerdonis* 39 (*in me sevit amor et me ferus acriter urit*), si bien es cierto que también existen los precedentes de *Hor.*, *Epist.* I 2, 13 (*hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque*), *Ov.*, *Am.* III 1, 20 (*atque ait «hic, hic est, quem ferus urit amor»*) y *Her.* 4, 52 (*omnia; me tacitam conscius urit amor*). Finalmente, de *Buc.* 7, 17 (*posthabui tamen illorum mea seria ludo*) tal vez pueden encontrarse huellas en *Lidia* 293 (*dum Decius ludit, dum tractat seria letus*) y *De Paulino et Polla* 1 (*cedere sepe solet nostro sapientia ludo*), aunque también hay que tener en cuenta a *Hor.*, *Sat.* I 1, 27 (*sed tamen amoto quaeramus seria ludo*) y *Ars* 226 (*conveniet Satyros, ita vertere seria ludo*).

En lo que atañe a las *Geórgicas*, aunque sí influyen en algunas comedias elegíacas, no hay ningún verso con una preponderancia especialmente significativa, cosa bien distinta de lo que sucede con la *Eneida*. Como es previsible, es en la obra épica de Virgilio donde hay un mayor número de versos especialmente productivos en la composición de estas comedias medievales. Así, *Aen.* I 94 (*talia voce refert: «o terque quaterque beati»*) puede ser la base, por un lado para *Lidia* 124 (*malleus incude terque quaterque ferit*) y, por otro, junto con *Aen.* I 208 (*talia voce refert curisque ingentibus aeger*), para *Lidia* 232 (*preveniens iuvenem talia voce refert*) y 424 (*respondet votis, talia voce movens*), y *Miles*

12. Sobre el interesante tópico de las disputas y mezclas entre los diferentes colores, cf. L. ARENAL, «El uso de la *descriptio pulchritudinis* en las comedias elegíacas medievales», *op. cit.*, p. 446.

gloriosus 162 («*vox tua*». *Paret eques; talia voce movet*). *Aen.* II 49 (***quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis***) puede influir en *De Lombardo et lumaca* 10 (*sed scio, quicquid sit, quod michi bella parat*), especialmente con la variante *quidquid* del ms. *Aigenensis* 106 Cpl.¹³, y *De clericis et rustico* 37 (***quicquid id est, coniecto dolos timeoque dolosos***). *Aen.* II 56 (***Troiaque nunc staret, Priamique arx alta maneres***) es posible que perviva en *Geta* 490 (*misisset quondam, nunc quoque Troia foret*) y *Babio* 177 (*hostes si tales sensisses, Troia, maneres*). *Aen.* II 152 (*dixerat. Ille dolis instructus et arte Pelasga*) tal vez puede dejar sus huellas en *Lidia* 230 (*auribus, et tacitis instruit acta dolis*) y *Miles gloriosus* 215 (*hec imbuta dolis celeri premit igne popinam*), sobre todo si en lugar de *imbuta* se tiene en cuenta la variante *instructa* del ms. *Vaticanus Reginensis Latinus* 344.

Destaca asimismo *Aen.* IV 2 (***vulnus alit venis et caeco carpitur igni***), que puede ser la base para *Pamphilus* 624 (*errat, et errando vulnus amoris alit*), *Alda* 165 (*auditu capitur et ceco carpitur igne*) y *Lidia* 54 (*ingemit, et venis saucia vulnus alit*), aunque también hay que tener en cuenta *Ov.*, *Fast.* III 682 (*uror et hoc longo tempore volnus alo*). *Aen.* IV 174-175 (***Fama, malum qua non aliud velocius ullum: / mobilitate viget virisque acquirit eundo***) puede dejar huellas en *Pamphilus* 293-294 (*e minimo crescit, sed non cito fama quiescit: / quamvis mentitur, crescit eundo tamen*) y *Lidia* 166 (*hinc pernox vigilas, mobilitate vigil*). *Aen.* IV 336 (*dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus*) tal vez sea la fuente de *Pamphilus* 252 (*sum velut ipse sui, sit memor ipsa mei!*) y *Miles gloriosus* 242 (*proxima lucra fugit; fit memor ipse sui*). Y *Aen.* IV 660 («*sed moriamur*» ait. «*Sic, sic iuvat ire sub umbras*») puede influir en *Baucis et Traso* 195 (*diligis et procius es? Sed quid? Sic, sic solet esse*) y *De mercatore* 61 (*si pepererit materque fui sic, sic puer iste*).

5. CONCLUSIONES

Después de una lectura atenta de las comedias elegíacas y del análisis de sus fuentes, estas comedias, escritas en un ambiente culto y en una cercanía constante con las obras de los autores clásicos, dan la impresión de que son centones hechos a base de Ovidio, Virgilio, Horacio, Lucano, etc. Al estar escritas en plena *aetas ovidiana*, es el poeta de Sulmona el autor más utilizado en la composición de estas piezas, tanto en lo que atañe a la técnica versificatoria como en lo que se refiere a la temática y tópicos propios de la poesía amorosa.

Sin embargo, como se ha mostrado a lo largo de estas páginas, la influencia de Virgilio no es nada desdeñable, pues su obra se descubre en muchos versos de comedias elegíacas, dejando su huella en la composición métrica, en giros y expresiones, en la temática épica, etc. En efecto, por lo que se refiere a la

13. Cf. M. BONACINA, *op. cit.*, p. 127.

técnica versificatoria, Virgilio pervive de manera singular en aperturas de verso y en numerosas cláusulas de hexámetro, especialmente en las comedias *De Lombardo et lumaca*, *Aulularia*, *Babio*, *Lidia*, *Asinarius* y *De Paulino et Polla*. Asimismo hay que destacar el uso cómico que las algunas comedias como *De Lombardo et lumaca* y *De Paulino et Polla* efectúan de la *Eneida*, obteniendo como resultado una elaborada parodia muy del gusto de estos autores. Por último, se han señalado aquellos pasajes de la obra virgiliana que posiblemente gozaron de una mayor influencia en las comedias elegíacas. Lo que más llama la atención de esos versos es que pertenecen todos ellos a las *Bucólicas* y a los libros I, II y IV de la *Eneida*, quizás los mejor conocidos por los autores de estas comedias gracias a antologías o florilegios. Todos estos datos denotan el gran conocimiento que los autores de estas comedias, de manera directa o indirecta, tenían de los clásicos romanos, a los que imitaban y desarrollaban, y ponen también de manifiesto la valiosa erudición del contexto en el que escribieron.

LA DOCTRINA DE LOS *TONI ECCLESIASTICI* EN EL TRATADO DE
MÚSICA INDEBIDAMENTE ATRIBUIDO A SANTO TOMÁS DE AQUINO*

PEDRO RAFAEL DÍAZ Y DÍAZ
Universidad de Granada

Resumen: Este trabajo se propone estudiar y analizar la descripción de los *toni ecclesiastici* que figura en el pasaje final del opúsculo titulado *Ars musyce* [cf. Ps.-THOMAS AQU. I 78–89, pp. 82–84, ed. Bernhard], indebidamente atribuido por Mario Di Martino a Santo Tomás de Aquino. Destacamos en él los paralelismos y/o divergencias que presenta este breve fragmento con respecto a otros tratamientos anteriores, no sólo desde el punto de vista de los contenidos doctrinales desarrollados (= *inventio*, εὐρησις), sino también a tenor del criterio dispositivo u organizador que se utiliza (= *dispositio*, τάξις) para presentar debidamente los materiales.

Palabras clave: Ps.-THOMAS AQU. I, *Ars musyce*, *toni ecclesiastici*; *inventio*, *dispositio*.

Abstract: This essay's aim is to study and analyze the description of the *toni ecclesiastici* that can be found in the final passage of the brief treatise titled *Ars musyce* [cf. Ps.-THOMAS AQU. I 78–89, pp. 82–84, ed. Bernhard], untruly attributed to St. Thomas Aquinas by Mario Di Martino. We pay special attention to the parallelisms and/or divergences that this short textual piece presents in relation to other previous treatments, not only from the point of view of the doctrinal contents developed (= *inventio*, εὐρησις), but also according to the criterion of organization and arrangement (= *dispositio*, τάξις) used to present properly the materials.

Key words: Ps.-THOMAS AQU. I, *Ars musyce*, *toni ecclesiastici*; *inventio*, *dispositio*.

* Este trabajo se inserta dentro del Proyecto de Investigación FFI 2008 – 05611/FILO que, bajo la dirección del Prof. Luque Moreno, se desarrolla en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada.

1. Constituye una tendencia muy arraigada y extendida entre la crítica especializada, tanto en el terreno de la producción científico-técnica, como en el ámbito de la creación artístico-literaria, adjudicar una determinada obra a una relevante personalidad histórica, ya sea en el campo de la reflexión filosófica, ya sea en el dominio de la literatura. Y por partida doble podemos comprobar la validez del anterior aserto con los dos breves tratados de música atribuidos, en sendas publicaciones, al eximio filósofo y teólogo dominico Santo Tomás de Aquino (*nat. Roccasecca, 1226–ob. Fossanova, 1274*)¹. Y así, primero, en 1890 Guerrino (o Ambrogio) Amelli, sobre la base del *cod. Aldini 450* de la Biblioteca Universitaria de Pavía (N. CXXX D. 18) asignó al «Doctor Angelicus» la autoría del opúsculo titulado *De arte musica*²; y, posteriormente, en 1933 Mario Di Martino hizo lo propio con el *Ars musice*, si bien ahora tomando como referencia el *cod. Vat. lat. 4357*, que exhibe un texto sustancialmente distinto del que figura en la edición de Amelli³.

El principal argumento en el que se basaba Amelli para adjudicar la autoría del tratado titulado *De arte musica* a Santo Tomás era, aparte de ciertas coincidencias formales de lengua y estilo con algunos usos idiomáticos característicos del filósofo escolástico, el título que precede al opúsculo en el *cod. Ticin.: Thoma de Aquino presbiter. De arte musica*. Sin embargo, un examen textual y caligráfico más detenido demuestra que este título es, más bien, un añadido posterior, que carece de valor probatorio, como en su reciente edición convenientemente ha demostrado Michael Bernhard⁴.

Más débil es todavía el razonamiento que autoriza a Di Martino a adjudicar autoría tomasiana al tratado de música contenido en el *cod. Vat. lat. 4357*. Como el *Ars musice* se halla a continuación de otra obra de Santo Tomás de Aquino (en concreto, el *Libellus de regimine regum*), de tan peregrina y accidental circunstancia se deduce que también este opúsculo debe pertenecer al mismo autor. Sin embargo, esta breve composición constituye un fascículo independiente que debió ser añadido por un copista posterior a un códice que, efectivamente, contenía otras obras del Aquinate⁵.

Además, no se trata en modo alguno de una obra unitaria y coherente, sino, más bien, de un heterogénea amalgama de fragmentos musicales dispares, inte-

1. Cf. E. BOOTH & S. GALLAGHER, «Aquinas, Thomas», S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001² [= *Grove Music Online*, Oxford, 2007-2009], s.u., vol. 1, pp. 793^b-794^b.

2. D. THOMAE AQUINATIS, *De arte musica*, ed. G. Amelli, Mediolani, 1880, espec. pp. 19-25.

3. S. TOMMASO D'AQUINO, *Ars musice*, ed. M. di Martino, Napoli, 1933, espec. pp. 23-38.

4. M. BERNHARD, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, München, 2006, p. 4.– Cf. también las siguientes reseñas: E. WITKOWSKA-ZAREMBA, «Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*», *Plainsong and Medieval Music* 18 (2008), pp. 195-198; E. ALARCÓN, *Thomistica 2006: An International Yearbook of Thomistic Bibliography*, Bonn, 2007, n° 3, pp. 36 ss.

5. Cf. BERNHARD, *op. cit.*, p. 64.

grada por cuatro secciones claramente diferenciadas⁶, a saber: un diagrama sobre los *modi ecclesiastici*; una serie de 57 versos mnemotécnicos, aunque en el manuscrito aparecen consignados como si estuviesen en prosa, con rima interna, que figuran también en el tratado que lleva por título *Quaestiones musicales*; un opúsculo titulado *Ars musyce*; y un breve tratado que lleva por título *Ars musice armonie*. Bernhard sólo reedita los dos textos mencionados en último término. Ambos constituyen dos compilaciones diferentes, compuestas por una serie de extractos musicales, de varia autoría (en ningún caso, adjudicable a Santo Tomás de Aquino), de ámbito geográfico distinto y de diversa adscripción cronológica. En concreto, los materiales que integran la compilación titulada *Ars musyce* parecen apuntar a una procedencia germano-meridional y a un período cronológico de difusión cultural que se podría retrotraer como muy tarde a la segunda mitad del siglo XII⁷.

2. El texto del tratado *Ars musyce* se ha transmitido básicamente en dos manuscritos: B = Basel, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 2^r-4^v; y V = Roma, Vat. lat. 4357, fol. 58^r-60^v. El trabajo de Di Martino, más que ser una edición crítica del texto propiamente dicha, se limita a una mera transcripción del manuscrito V, hasta el punto de mantener lecturas deficientes o incorrectas, que obviamente dificultan la comprensión. Pasajes puntuales permiten demostrar que V es una copia de B. Por eso, la edición de Bernhard prefiere tomar como base de referencia el texto del manuscrito de Basilea (una compilación de finales del s. XIII o principios del s. XIV d.C.)⁸, cuyas lecturas y peculiaridades ortográficas incorpora incluso el editor.

Considerada en su conjunto, esta excerpta musical consta de 12 unidades de contenido. En su gran mayoría, el texto de cada uno de estos componentes está tomado íntegra y literalmente de otros textos musicales anteriores, cuyo arco cronológico abarca desde el s. V hasta el s. XII d.C. Los textos que están trasladados directa y pedisecuamente de fuentes anteriores aparecen consignados en la edición de Bernhard en letra cursiva. Muy pocos son los extractos que no están literalmente reproducidos en el texto del *Ars musyce*. Precisamente, entre los pasajes para los que no es posible hallar un paralelo exacto se puede citar el relativo a los *toni ecclesiastici*.

Así, pues, de los diferentes fragmentos que componen la compilación musical titulada *Ars musyce* de Ps.-THOMAS AQU. I vamos nosotros a fijar nuestra aten-

6. Así, al menos, en el manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Basilea (=B), que es el que sirve de base a la edición de BERNHARD, *op. cit.*, pp. 64-75.— El texto del *Ars musyce*, Basel Universitätsbibliothek, F IX 54, fol. 1^r-4^v también se puede consultar *online* en *Thesaurus Musicarum Latinarum* (=ThML), bajo la signatura WFANON2B MBUFIX54; por su parte, el texto del *Ars musice armonie*, Basel Universitätsbibliothek, F IX 54, fol. 5^r-8^v también se puede consultar *online* en ThML, bajo la signatura ANOARSMA MBUFIX54.

7. Cf. BERNHARD, *op. cit.*, p. 67.

8. Cf. BERNHARD, *op. cit.*, p. 65.

ción en el pasaje dedicado a los *toni ecclesiastici* [cf. Ps.-THOMAS AQU. I, 78-89, pp. 82-84], por dos razones fundamentalmente: a) porque constituye el pasaje más extenso de este opúsculo musical para el que no es posible hallar un texto anterior al que reproduzca literalmente, por más que la doctrina vertida en él en modo alguno podamos considerarla como original; b) porque organiza los materiales recibidos (= *inventio*) con arreglo a un criterio dispositivo (= *dispositio sive ordo*), ciertamente infrecuente, pero no exclusivo, y distinto del empleado por los textos de referencia que incorpora en el tratado, si bien no observado siempre de forma rigurosa y coherente.

3. El tratamiento de los *toni*⁹ viene a continuación de la exposición relativa a los intervalos o consonancias (= *modi*). La doctrina de los *toni ecclesiastici* se puede presentar resumidamente mediante el siguiente cuadro esquemático¹⁰:

<Tropi> vel Toni				
I. Plagales				
<Tropus>	Tonus	Dyatesseron inf.	Dyapente	Dyapason
Primus	Secundus	prima species: ·A--D·	prima species: ·D--a·	prima species: ·A--a·
Secundus	Quartus	secunda species: ·B--E·	secunda species: ·E--h·	secunda species: ·B--h·
Tertius	Sextus	tertia species: ·C--F·	tercia species: ·F--c·	tercia species: ·C--c·
Quartus	Octavus	quarta species: ·D--G·	quarta species: ·G--d·	quarta species: ·D--d·
II. Autenti				
<Tropus>	Tonus	Dyapente	Dyatesseron sup.	Dyapason
Primus	Primus	prima species: ·D--a·	prima species: ·a--d·	prima species: ·D--d·
Secundus	Tercius	secunda species: ·E--h·	secunda species: ·h--c·	secunda species: ·E--c·
Tercius	Quintus	tercia species: ·F--c·	tercia species: ·c--f·	<tercia> species: <F--f>
Quartus	Septimus	quarta species: ·G--d·	quarta species: ·d--g·	quarta species: ·G--g·

Como se puede fácilmente apreciar, la principal singularidad expositiva que presenta el tratado *Ars musyce* consiste en que, primero, se enumeran los cuatro *toni plagales*; y, a continuación, los cuatro *toni autenti*. No debía ser éste el criterio dispositivo u organizador de la materia más comúnmente empleado; desde luego, no debió ser así en la época de introducción y difusión de la doctrina de los tonos eclesiásticos. Lo habitual, más bien, era inclinarse por uno de estos

9. *Tonus* es el término que sistemáticamente emplea Ps.-THOMAS AQU. I 78-85 pp. 82-83, para referirse a los modos eclesiásticos; cuando aparece el término *modus* en el *Ars musyce*, es para referirse a los nueve intervalos que conoce y enumera el tratado.

10. Inspirado, con mínimas variaciones, en el modelo que figura impreso en el «Kommentar» de BERNHARD, *op. cit.*, p. 87.

dos criterios: a) en primer término, los cuatro modos *authentici* (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*) y, a continuación, los cuatro *plagales*; b) los cuatro modos (*primus, secundus, tertius, quartus*) pareados (*authenticus/plagalis*)¹¹.

La exposición de la doctrina siempre se atiene al mismo esquema bipartito fijo: a) denominación; b) descripción. En cuanto a la denominación de los tonos, siempre de forma sistemática y mecánica, se emplea el término *tonus* precedido del correspondiente ordinal: en primer lugar, los modos o tonos *plagales*; seguidamente, los modos o tonos *autenti*.

Por lo que respecta a la descripción de los tonos, se sigue también siempre un esquema tripartito fijo: a) *species dyatesseron* (*inferius/superius*); b) *species dyapente*; y c) *species dyapason*. La única variación expositiva que se registra consiste en que, en la descripción de los *toni plagales*, primero se describe la *species dyatesseron inferius* que corresponda (a saber, *prima, secunda, tertia* o *quarta*) y, a continuación, la correlativa *species dyapente* (igualmente también, *prima, secunda, tertia* o *quarta*); a la inversa, cuando se trata de la descripción de los *toni autenti*, primero se describe la *species dyapente* y, acto seguido, la *species dyatesseron superius*.

Caracteriza a todo el pasaje la observancia rigurosa de la simetría, que se concreta en la identificación y aplicación de cuatro *species dyatesseron*, cuatro *species dyapente* y cuatro *species dyapason*, en la descripción de cada una de las respectivas series tonales (*plagalis/autentus*).

4. La descripción de los diferentes tonos por las respectivas especies de cuarta (=dyatesseron) y de quinta (=dyapente), que conforman la octava modal (=dyapason) correspondiente, es característica inconfundible de lo que Powers & Wiering identifican como los «teóricos de Reichenau»¹².

4.1. El tratado de *Berno Augiensis*, abad de Reichenau, titulado *Prologus in tonarium*¹³, en cuanto a los materiales de doctrina (=invento, εὑρησις) que contiene, es uno de los primeros en caracterizar los tonos eclesiásticos según las especies de cuarta y quinta que conforman la octava modal, tomando como base de referencia la estructura del monocordo regular boeciano, o de doble

11. Cf. H. S. POWERS & F. WIERING, «Mode, § II. Medieval modal theory», S. Sadie (ed.), *op. cit.*, s.u., vol. 16, p. 779: «Presumably the 8th-century of earlier Greek model for the Carolingian system was ordered like the Byzantine oktōēchos, that is, the four principal (authentic) modes first, then the four plagals. The Latin modes, however, from the outset were grouped the other way, with the authentic and plagals paired».

12. Cf. H. S. POWERS & F. WIERING, *op. cit.*, vol. 16, p. 786: «The aspect of modal theory first seen in the work of the Reichenau theorists was a coordination of four hitherto independent elements: the eightfold system; the species of the 4th, 5th and octave; Hucbald's Boethian double octave as constructed in tetrachords; and modal quality».

13. Edición del texto en A. RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, Band 5, Tutzing, 1999, espec. pp. 31-68 (=BERN AUGIENSIS, <Prologus in tonarium>).

octava, que consta de quince cuerdas, agrupadas en cuatro tetracordos (conjuntos entre sí los dos primeros y los dos segundos, y con una disyunción entre el segundo y el tercero), según la distribución TstT¹⁴, a saber: *tetrachordum gravium* [sc. ·A·—D·], *tetrachordum finalium* [sc. ·D·—G·], *tetrachordum superiorum* [sc. ·a·—d·] y *tetrachordum excellentium* [sc. ·d·—g·].

Según Bern de Reichenau sólo puede haber tres *species dyatesseron*; en cambio, de la consonancia *dyapente* se conocen cuatro *species*. A su vez, la consonancia *dyapason* consta de la suma de un intervalo *dyapente* y un intervalo *dyatesseron*; y, como hay cuatro *species* de consonancia *dyapente* y tres *species* de consonancia *dyatesseron*, se contabilizarán en total siete *species* de consonancia *dyapason*. Habida cuenta, pues, de que el abad de Reichenau sólo reconoce tres *species dyatesseron* y siete *species dyapason*, resulta, entonces, claramente evidente que *Berno Augiensis* no puede ser postulado como el autor del texto-fuente del que haya podido extraer o compilar su doctrina el Ps.-THOMAS AQU. I.

4.2. También el discípulo y colega más joven de Bern de Reichenau, *Hermannus Contractus*¹⁵, en lo que a la selección de los materiales (=iudicium, κρίσις) se refiere, hizo del sistema de los cuatro tetracordos, que conforman la estructura básica del monocordo regular o de doble octava, el fundamento de su sistema tonal.

Igualmente también, su sistema modal se basa en la distinción de las varias *species* modales de cuarta, quinta y octava. Ahora bien, mientras que para Bern las *species diatesseron* son tres, para Hermann, en cambio, son cuatro. En efecto, tomando como referencia el *quadrichordum grave sive principale* y el *quadrichordum finale*, resultarían las siguientes cuatro *species diatesseron*: 1^a. ·A·—B·—C·—D·; 2^a. ·B·—C·—D·—E·; 3^a. ·C·—D·—E·—F·; y 4^a. ·D·—E·—F·—G·. Pero, si tomamos como referencia el *quadrichordum superius* y el *quadrichordum excellens*, obtenemos estas cuatro *species diatesseron*: 1^a. ·a·—b·—c·—d·; 2^a. ·b·—c·—d·—e·; 3^a. ·c·—d·—e·—f·; y 4^a. ·d·—e·—f·—g·. Coinciden, en cambio, ambos tratadistas en el número y descripción de las cuatro *species diapente*. Así, tomando como referencia el *quadrichordum finale* y el *quadrichordum superius*, se obtienen las siguientes cuatro *species diapente*: 1^a. ·D·—E·—F·—G·—a·; 2^a. ·E·—F·—G·—a·—b·; 3^a. ·F·—G·—a·—b·—c·; y 4^a. ·G·—a·—b·—c·—d·.

Tanto para Bern como para Hermann, de la combinación de una *diatesseron* y una *diapente* o, viceversa, de una quinta y una cuarta, se origina una *diapason* u octava modal: para Bern las *species diapason* eran siete; en cambio, para Hermann son cuatro duplicadas. En efecto, tomando como referencia el *quadrichordum*

14. Cf. P. OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel, 2000, p. 105: «A diferencia del sistema tetracordal griego, la disposición de los tetracordos en el sistema medieval sigue el orden T S T, con el semitono en el centro del tetracordo, comenzando los tetracordos en A. De este modo, cada tetracordo coincide con las finales y confinales de los modos: A-D; D-G; a-d; d-g».

grave sive principale y el *quadrichordum superius* se obtienen las siguientes cuatro *species diapason*: 1ª. ·A·—·a·; 2ª. ·B·—·b·; 3ª. ·C·—·c·; y 4ª. ·D·—·d·. Pero si se toma como referencia el *quadrichordum finale* y el *quadrichordum excellens*, resultarán estas otras cuatro *species diapason*: 1ª. ·D·—·d·; 2ª. ·E·—·e·; 3ª. ·F·—·f·; y 4ª. ·G·—·g·.

Las *species diapason* determinan la conformación de una unidad melódica, conocida con el nombre de *tropus, tonus vel modus*¹⁶. Aunque por naturaleza, los *tropi* son cuatro, sin embargo se subdividen en cuatro agudos (=autentici vel auctorales) y cuatro graves (=plagae, laterales vel subiugales). Los autentici serían estos cuatro: 1º. ·D·—·d· (=protus vel Dorius); 2º. ·E·—·e· (=deuterus vel Frigius), 3º. ·F·—·f· (=tritus vel Lidius); y 4º. ·G·—·g· (=tetrardus vel Mixolidius). A su vez, los subiugales serían estos otros cuatro: 1º. ·A·—·a· (=protus vel Ypodorius); 2º. ·B·—·b· (=deuterus vel Ypofrigius); 3º. ·C·—·c· (=tritus vel Ypolidius); y 4º. ·D·—·d· (=tetrardus vel Ypomixolidius). De esta forma, en Hermann (al igual que en el anónimo *Ars musyce*) se produce la coincidencia en cuanto al resultado final entre el *tropus tetrardus subiugalis sive Ypomixolidius* y el *tropus protus authenticus sive Dorius*, pues en ambos casos la octava modal resultante es ·D·—·d·. Este problema se resuelve más adelante por la distinta composición de la octava modal correspondiente: así, en el caso del *tropus tetrardus subiugalis sive Ypomixolidius* la *quarta species diapason* [sc. ·D·—·d·] consta de la *quarta species diatesseron inferius* [sc. ·D·—·G·] y de la *quarta species diapente* [sc. ·G·—·d·]; en cambio, en el caso del *tropus protus authenticus sive Dorius* la *prima species diapason* [sc. ·D·—·d·] consta de la *prima species diapente* [sc. ·D·—·a·] y de la *prima species diatesseron superius* [sc. ·a·—·d·]. Por lo tanto, esto es lo más importante que se desprende de la teoría modal de Hermann: en diferentes contextos ciertos grados de la escala pueden tener diferentes cualidades modales¹⁷. Y ello es debido al carácter *biformis* tanto de la *vox ·D·* como de la *vox ·d·*: así, la ·D·, por una parte, es la *quarta vox* del *tetrachordum grave vel principale* y, por otra, es la *prima vox* del *tetrachordum finale*; a su vez, la ·d·, de un lado, representa la *quarta vox* del *tetrachordum superius* y, de otro, la *prima vox* del *tetrachordum excellens*.

En cuanto a la *dispositio* u *ordo* (=οἰκονομία, τάξις) de los materiales, al final del tratado de Hermann se puede leer un texto, a modo de resumen de su

15. Edición del texto en HERMANNI CONTRACTI, *Musica*, ed. and trans. L. Ellinwood, Eastman School of Music Studies, nº 2, New York, 1936.

16. Cf. HERMANN., *mus.*, p. 31: *Tropus est inter unumquoque diapason multarum vocum ratis effecta intervallis apta in unum corpus modulatio.*

17. Cf. HERMANN., *mus.*, p. 41: *Potest enim mirum videri, quomodo in una eademque regione duo diversi efficiantur modi.*— Cf. H. S. POWERS & F. WIERING, *op. cit.*, vol. 16, p. 787^b: «Hermannus's rectification of this inconsistency [sc. Guidonian modal theory], arising originally of his criticisms to Berno's derivation of the *species*, led him into a new doctrine of great significance: in different contexts, certain degrees of the scale can have different modal qualities. Specifically, the degrees ·D· and ·d· can have either *protus* or *tetrardus* quality».

teoría de los *tropi*, que resulta sumamente significativo como fuente de referencia de la doctrina de los *toni* del *Ars musyce* y, a la vez también, del criterio organizador de la materia que sigue este anónimo tratado¹⁸: «... utpote protus... et ex prima specie diatesseron quae est ab A in D, et ex prima specie diapente quae est a D in a, et ex prima specie diapason quae est ab A in a». Si ahora comparamos con el texto respectivo del *Ars musyce*¹⁹, podemos advertir notorias coincidencias que reflejamos mediante el uso de cursivas: «Primus plagalium, id est secundus tonus, constat ex prima specie dyatesseron inferius, quae est ab ·A· in ·D·, et ex prima specie dyapente, que est ab eadem ·D· in ·a·, et ex prima specie dyapason, que est ab ·A· in ·a·».

En suma, el tratado musical de Hermann bien pudo servir de texto-fuente a PS.-THOMAS AQU. I, en primer lugar, por la distinción de cuatro *species diatesseron*, cuatro *species diapente* y cuatro *species diapason*, que determinan la conformación tanto de los cuatro *tropi subiugales* como de los cuatro *tropi autentici*; en segundo lugar, por el valor contextualmente diverso que pueden adquirir determinadas notas de la escala musical (concretamente, las *voces* ·D· y ·d·) en la constitución de las diversas cualidades tonales; y, en tercer lugar, por la redacción de un pasaje de carácter recapitulativo que tal vez pudo servir de plantilla o modelo al *Ars musyce* para la presentación de los diferentes *toni ecclesiastici*, empezando por los cuatro *plagales* y concluyendo con los cuatro *autenti*.

4.3. Afirman Powers & Wiering que la doctrina de las *species* modales de Hermann ni aparece ampliamente recogida y consignada en los manuscritos ni influyó prácticamente nada en el desarrollo de la teoría modal con posterioridad al siglo XI d.C.²⁰ Tal opinión, sin embargo, habría que matizarla a la vista del tratado que lleva por título *Musica (ante 1069)* de *Willehelmus Hirsaugiensis*²¹. Desde el punto de vista de los materiales que conforman su obra, encontramos allí formulada una especie de síntesis doctrinal boeciano-hermanniana, que se materializa en la presencia de los tópicos que acabamos de ver, esto es: a) la estructura del monocordio regular o doble octava de quince cuerdas, reagrupadas en cuatro tetracordos, como fundamento teórico de su doctrina musical; b) las *quatuor species diatessaron*, las *quatuor species diapente* y las *quatuor species diapason*; c) el carácter *biformis* de las *voces* ·D· y ·d·; y d) los ocho tropos distribuidos en *quattuor autentici* y *quattuor plagales*. Bien es verdad, no obstante, que la postura teórica mantenida por Wilhelm de Hirsau resulta algo ambigua y contradictoria. En efecto, a propósito de las *consonantiae sive intervalla*, en este mismo tratado afirma, dentro de la más pura ortodoxia bernoniana, que hay *tres species diatessaron, quatuor species diapente y septem species diapason*. Y,

18. Cf. HERMANN., *mus.*, p. 66.

19. Cf. PS.-THOMAS AQU. I 78 p. 82.

20. Cf. H. S. POWERS & F. WIERING, *op. cit.*, vol. 16, p. 787^a.

21. Edición de la obra en WILLEHELMI HIRSAUGIENSIS, *Musica*, ed. D. Harbinson, *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 23, Rome, 1975, pp. 11-75.

desde el punto de vista de la organización de los materiales, también en Wilhelm de Hirsau encontramos reproducida la misma frase de Hermann que pudo servir de modelo o plantilla a Ps.-THOMAS AQU. I para su disposición de los *toni ecclesiastici*²².

En consecuencia, por las mismas razones que apuntamos antes en favor de Hermann, por esas mismas razones también el tratado musical de Wilhelm pudo servir de modelo o guía a Ps.-THOMAS AQU. I, tanto para la selección de materiales doctrinales, como para la presentación formal de los mismos.

4.4. También, por lo que atañe a los contenidos doctrinales, en *Aribo Scholasticus*²³, discípulo de Wilhelm de Hirsau en Regensburg, volvemos a encontrarnos con los mismos tópicos habituales en los teóricos de Reichenau, según la orientación básica de *Hermannus Contractus*. Ahora bien, la singularidad expositiva de *Aribo* consiste en representar los *tropi plagae et autentici* mediante cuatro diagramas de círculos emparejados, que simbolizan las respectivas intersecciones de un *chorus matronalis* (para los *toni* graves o pares) y un *chorus virilis* (para los *toni* agudos o impares)²⁴. Dichos diagramas son literalmente incorporados por Ps.-THOMAS AQU. I 86-89, pp. 83-84. Bien se ve entonces la escasa coherencia expositiva que muestra el *Ars musyce*: así, en la exposición doctrinal se enumeran y describen, en primer término, la serie completa de los *toni plagales* y, a continuación se hace lo propio con la serie respectiva de los *toni autentici*; pero ahora, en cambio, al insertar las parejas de círculos entrelazados, se prefiere seguir el criterio organizador de los pares confrontados.

5. A la vista de todo lo que precede, la doctrina de los *toni ecclesiastici* de Ps.-THOMAS AQU. I se basa en la teoría de las *species* modales, mantenida por los teóricos de Reichenau. De ellos hay que descartar a *Berno Augiensis*, habida cuenta de que este autor sólo admite la existencia de *tres species dyatessaron* y *septem species dyapason*. Por contra, la admisión de una *quarta species diatessaron* y el postulado de *quatuor species diapason* desdobladas (a saber, cuatro para los *toni plagales*, y cuatro para los *toni autentici*) es doctrina que podemos hallar consignada tanto en *Hermannus Contractus*, como en otros tratadistas posteriores a Hermann adscritos al área germano meridional (por ejemplo, *Willehelmus Hirsaugiensis* o *Aribo Scholasticus*). Ahora bien, solamente en los tratados musicales de Hermann y de Wilhelm, podemos leer un pasaje de carácter recapitulativo que bien pudo servir de plantilla o guión para la exposición de los *toni ecclesiastici* de Ps.-THOMAS AQU. I, que Bernhard no

22. Cf. WILLEH. HIRS., *mus.* 13, p. 35: «... utpote protus... et ex prima specie diatessaron, quae est ab A. in D. et ex prima specie diapente, quae est a D. in a. et ex prima specie diapason, quae est ab A. in a.».

23. Edición del texto en ARIBONIS SCHOLASTICI, *De musica*, ed. J. Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 2, Rome, 1951, pp. 1-72.

24. Cf. ARIBO, *mus.* 63, pp. 18-20.

destaca ni en el aparato de fuentes ni en el breve, pero enjundioso y preciso, comentario que adjunta a su edición²⁵. Precisamente, en esta frase se empieza por la descripción del *primus plagalium, id est secundus tonus*, como hace el anónimo tratado *Ars musyce*²⁶, y en unos términos francamente muy similares. Este método de presentación de la doctrina compendiada de los *toni* seguramente tenía la ventaja añadida de la facilidad mnemotécnica que proporciona el orden alfabético. En efecto, empezando por los *toni plagales*, los *toni ecclesiastici* seguirían una ordenación alfabética ascendente desde la *vox ·A·* hasta la *vox ·G·*; en cambio, empezando por los *toni autentici*, habría que partir de la *vox ·D·*; y si, además, se utiliza el criterio de las parejas opuestas, las rupturas del orden alfabético serían más que evidentes (primero *·D·* y, luego, *·A·*).

Ahora bien, tampoco el *Ars musyce* se muestra absolutamente coherente con este principio de ordenación, puesto que, acto seguido, incorpora cuatro diagramas de círculos entrelazados, procedentes, como ya sabemos de ARIBO, *mus.* 63, pp. 18-20. Y el criterio dispositivo que utiliza este autor, y que reproduce nuestro anónimo tratado, es el de las pares confrontados (*dispositio autentici prothi et sui subiugalis, dispositio autentici deutri et sui subiugalis, dispositio autentici triti et sui plagalis, dispositio autentici tetrardi et sui subiugalis*).

6. Por lo que respecta a los contenidos que figuran en el tratado *De re musica*, indebidamente atribuido a *Osbernus Cantuariensis* (ss. XI-XII d.C.)²⁷, podemos apreciar que también en esta obra aparecen los tópicos habituales en la teoría musical germano meridional de la época. Pero lo más interesante para nuestro actual propósito quizá sea la *dispositio* de la materia de Ps.-OSBERN., que se basa en un criterio organizador idéntico a Ps.-THOMAS AQU. I, a saber: se empieza por los *quattuor toni vel modi plagales* y se concluye con los *quattuor toni vel modi autentici*²⁸. Así, pues, en absoluta coherencia de principio con este punto de vista, los gráficos que incluye

25. Cf. HERMANN., *mus.*, p. 66; WILLEH. HIRS., *mus.* 13, p. 35.

26. Por lo tanto, a partir de esta cita, habría que matizar o relativizar la afirmación de BERNHARD, *op. cit.*, p. 87: «Die als Zitat nicht verifizierbare Darstellung der Kirchentonarten trifft folgende Aussagen»; al menos, en efecto, este pasaje de Hermann (o, quizá, de Wilhelm) pudo servir de modelo o armazón expositivo a la mecánica descripción de los *toni* del Ps.-THOMAS AQU. I. También habría que matizar o relativizar la afirmación de H. S. POWERS & F. WIERING, *op. cit.*, vol. 16, p. 787^b: «Hermannus's *De musica*, unlike the *Musica* of Berno, was not circulated widely in manuscripts, however. Despite the elegance of his system and the resemblance of some of its most novel features to central features in later theory, there is no clear evidence that this work directly influenced hexachordal and modal theory after the 11th century»; cuando menos, ha influido probablemente en el *Ars musyce* del Ps.-THOMAS AQU. I, una excerpta, como sabemos, copiada entre finales del s. XIII y/o principios del s. XIV.

27. Edición del texto en OSBERNI CANTUARIENSIS (?), *De vocum consonantiis ac de re musica*, espec. *Tractatus II: De re musica*, ed. J. Smits van Waesberghe, *Divitiae Musicae Artis, A/Xa*, Buren, 1979, pp. 26-38.

28. Cf. Ps.-OSBERN., *mus.*, p. 30: *Istae [sc. quattuordecim voces] constituunt naturales consonantias octo modorum, ex quibus in primis ostendo quattuor diapason quattuor plagalium; post ostendam quattuor autentorum. Unusquisque enim modus propriam habet diapason.*

el anónimo tratado *De re musica* no incurren en contradicción con su propia doctrina, como les sucede a los diagramas de círculos de parejas confrontadas que incorpora el *Ars musyce*. Estimamos, por lo tanto, que, de haber sido plenamente coherente con su propia doctrina, Ps.-THOMAS AQU. I habría debido adjuntar un gráfico similar al que insertamos a continuación²⁹:

<I. Toni plagales>		
Diapason secundi toni		
·A· diatessaron inferius	·D· mediatrix	·a· diapente
Diapason quarti toni		
·B· diatessaron inferius	·E· mediatrix	·b· diapente
Diapason sexti toni		
·C· diatessaron inferius	·F· mediatrix	·c· diapente
Diapason octavi toni		
·D· diatessaron inferius	·G· mediatrix	·d· diapente
<II. Toni autenti>		
Diapason primi toni		
·D· diapente	·a· mediatrix	·d· diatessaron superius
Diapason tertii toni		
·E· diapente	·b· mediatrix	·e· diatessaron superius
Diapason quinti toni		
·F· diapente	·c· mediatrix	·f· diatessaron superius
Diapason septimi toni		
·G· diapente	·d· mediatrix	·g· diatessaron superius

29. Inspirado, con leves variaciones, en Ps.-OSBERN., *mus.*, pp. 31-33.

LA CARACTERIZACIÓN DE LA SÁTIRA EN LAS ARTES POÉTICAS MEDIEVALES

GUADALUPE LOPETEGUI SEMPERENA

Universidad del País Vasco /EHU

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar la doctrina en torno a la sátira que expone Juan de Garlandia en su *Parisiana Poetria*. Las referencias al género satírico aparecen en una digresión que el autor desarrolla a propósito de los diversos tipos de narración poética. Por otra parte, la descripción de las características del género satírico nos permitirá analizar los cambios que se han producido en la concepción y definición de términos técnicos tales como *historia*, *fabula*, *argumentum* o *narratio* así como delimitar el ámbito literario de la sátira.

Palabras clave: Sátira, historia, fábula, género literario.

Summary: My aim in this paper is to study the poetic theory about the satiric genre in John of Garlandia's *Parisiana Poetria*. The author refers to satire inside of a digression regarding different types of narration. On the other hand, characterizing satire will allow us to examine the traditional definitions of technical terms as *historia*, *fabula*, *argumentum* or *narratio* and to delimit the literary scope of the satiric genre.

Keywords: Satire, history, fabula, literary genre.

1. INTRODUCCIÓN

En un artículo publicado en *Lo spazio letterario del Medioevo*¹ Jill Mann señalaba acertadamente que la sátira es un género vasto, no bien definido y que abarca bajo su denominación obras de carácter muy diverso. Por otra parte, el elenco de obras consideradas satíricas así como la teoría medieval en torno a dicho género han sido abordados desde distintos puntos de vista². Nuestro objetivo en esta ocasión es analizar las clasificaciones genéricas que ofrecen las artes poéticas medievales teniendo también como referente la información suministrada por otras fuentes teórico-doctrinales. Ello nos permitirá delimitar y precisar el ámbito temático y formal de la sátira así como constatar la evolución que han experimentado determinados conceptos técnicos, importantes para tratar de entender la tantas veces mentada falta de sistematicidad de las clasificaciones medievales. Dicha asistematicidad así como la práctica ausencia de reflexiones teóricas llevaron a C. Segre a hablar de la existencia de un «descontrol» teórico³ ya que, si bien la praxis literaria durante la Edad Media es extraordinariamente renovadora y viva, no encontramos sino pobres y escasas contribuciones en el plano de la teorización. Por tanto, la cuestión en la que pretendemos profundizar es la de si existe tal inadecuación entre teoría y práctica literaria en el caso de la sátira o, dicho de otro modo, si existen conceptualizaciones doctrinales novedosas que ayuden a explicar la diversidad formal que se atribuye a la sátira así como el lugar que ocupa en las clasificaciones genéricas.

2. LA SÁTIRA EN LAS ARTES POÉTICAS MEDIEVALES

De entre el reducido número de tratados gramaticales preceptivos que constituyen el conjunto de artes poéticas, nos vamos a centrar casi exclusivamente en dos autores, los únicos que incluyen algún tipo de reflexión en torno a la sátira: Mateo de Vendôme y, sobre todo, Juan de Garlandia. La aportación de éste último se concreta en el capítulo quinto de su *Parisiana Poetria*, un capítulo dedicado a exponer los vicios más habituales de la composición poética y dictaminal.

1. J. MANN, «La poesía satírica e goliardica», *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. I, t. II, p. 73.

2. Algunas obras generales sobre la cuestión son: U. KINDERMANN, *Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978; G. HIGHET, *The anatomy of satire*, Princeton 1962; L. GUILHAMET, *Satire and the transformation of genre*, Philadelphia, 1987; MA. CORONEL, *La sátira latina*, Madrid, 2002; recientemente, en torno a la teoría de la sátira en los comentarios medievales a Juvenal, E. PÉREZ RODRÍGUEZ, «La teoría de la sátira en el s. XII (según los comentarios a Juvenal)», *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, E. Suárez de la Torre ed., Valladolid 2007, pp. 299-317.

3. C. SEGRE, *Principios de análisis del texto literario* (trad. de María Pardo de Santayana), Barcelona 1985, p. 272.

T. Lawler advierte en las notas que acompañan a su edición que la exposición está basada en el *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* de Godofredo de Vinsauf. Aunque dicha dependencia parece innegable a la vista de la estructuración y la fraseología utilizadas, K. Friis-Jensen demuestra de forma convincente que el de Garlandia utilizó además un comentario anónimo al *Ars poetica* de Horacio conocido con el nombre de *Materia* y compuesto en la segunda mitad del s. XII⁴. Este comentario iba precedido de un *accessus* que tuvo una gran difusión y que contenía la doctrina de los seis vicios poéticos, desarrollada posteriormente por varios de los autores de artes poéticas⁵.

Juan de Garlandia advierte desde el inicio que va a tratar de los *vitia* que se deben evitar «tam in metro quam in prosa» ya que su arte poética abarca las normas de composición literaria que afectan tanto a las obras en verso como al *dictamen*, la principal modalidad prosística de su tiempo. Así, la primera parte del capítulo la consagra al desarrollo de los seis vicios en poesía junto con las virtudes correspondientes. A continuación enumera otra serie de vicios de carácter gramatical (solecismos y barbarismos) e inicia en tercer lugar la sección dedicada a los vicios en la composición epistolar (*De viciis in litteris et de partibus earum viciosis*). Esta última la estructura a partir de las partes constituyentes de la epístola y va precedida de una definición de la misma así como de una enumeración de dichas partes. Parece que la exposición relativa al *dictamen* es original: de todas formas, el principio que la guía está basado en la aplicación de los seis vicios enumerados en el comentario *Materia* a cada una de las partes de la epístola.

Es en esta exposición de los *vitia* propios de la composición dictaminal donde el autor incluye un *excursus* sobre la *narratio* y dentro de ella, sobre los diversos *genera carminum*. La impresión que produce la lectura del pasaje es la de cierta confusión, impresión causada, a mi parecer, por dos razones: la polivalencia semántica del término *narratio* y la amalgama de fuentes gramaticales y retóricas utilizadas. El autor parte de la acepción técnica concreta del término, es decir, de los vicios que afectan a la parte de la epístola denominada *narratio*

4. K. Friis-Jensen demuestra en el artículo citado que dicho comentario contiene las ideas fundamentales desarrolladas por Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf y Juan de Garlandia en sus preceptivos por tratarse, por así decirlo, del eslabón intermedio entre la vieja poética horaciana y las nuevas artes poéticas: es decir, el comentario *Materia* sería, en realidad, la primera nueva arte poética del Medievo (K. FRIIS-JENSEN, «The Ars Poetica in Twelfth-century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland», *Cahiers de l'Institut du Moyen-Age Grec et Latin* 60 (1990), pp. 319-388).

5. Dado que básicamente la doctrina acerca de los vicios en la composición versificada es la misma en los tres autores, citamos la enumeración de los mismos que ofrece el de Garlandia al inicio del capítulo quinto: *Sunt ergo uicia sex uitanda in poemate. Primum est incongrua parcium dispositio; secundum, incongrua materia disgressio; tertium, obscura breuitas; quartum, incongrua stilorum uariatio; quintum, incongrua materie uariatio; sextum, finis infelix* (*Parisiense poetria*, cap. quintum, p. 84 ed. Lawler).

(*Multa reddunt narrationem viciosam, sicut incontinuatío, prolixitas, obscuritas, mendacium*⁶) y desarrolla un excursus teórico sobre la relación entre los géneros poéticos y el papel de la narración en ellos. A continuación pasa a referirse a la narración entendida como acto de narrar que se concreta en la presencia de un narrador y que tiene cabida tanto en prosa como en verso. En este punto, el autor se está refiriendo a la narración como acto elocutivo, no como unidad retórico-discursiva que forma parte del discurso epistolar; por ello afirma que va señalar cuáles son los tres *genera sermonis*, es decir, los tipos de elocución de los que hace uso *quicumque loquitur*. A partir de aquí, y tomando como criterio básico la persona que habla, enumera la triple división diomediana de los tipos de narración en dramática, narrativa y mixta. Tras recordar los tres tipos de narración y enlazar esta cuestión con la de los géneros poéticos, menciona una fuente retórica, el pasaje 1, 19, 27 del *De inventione: est genus narrationis alienum et remotum a causis civilibus*. Situada la cuestión ya en un ámbito literario, el autor enumera la tríada *fabula-historia-argumentum* y define a la vez que comenta cada uno de los elementos citados. De los tres, el término más digno de comentario es el de *historia* ya que bajo tal epígrafe enumera el autor una amplísima serie de subgéneros poéticos.

Los subtipos poéticos englobados bajo el epígrafe de *historia* se hallan a su vez separados en dos grupos formalmente introducidos por la partícula *Item*. En el primero se incluyen el epitalamio, el epicedio, el epitafio, la apoteosis, la bucólica, la geórgica, la lírica, el épodo y el himno o canto secular. En todos ellos el principio unificador es una estructura compositiva determinada en tanto que la diferenciación se da a partir del contenido temático desarrollado por cada subtipo. Sin embargo, en el segundo grupo, que comprende la invectiva, la sátira, la tragedia y la elegía no se menciona ningún criterio estructural. En lo relativo a la sátira, la finalidad censora y moralizante parece ser el único criterio pertinente.

Como se puede advertir, la cuestión decisiva en este pasaje es qué entiende Juan de Garlandia por el término *historia* y el adjetivo *historicum*. El criterio de verosimilitud que desde las fuentes clásicas era el decisivo para establecer las diferencias entre los tres elementos de la tríada mencionada sigue siendo operativo para los conceptos de *fabula* y *argumentum* pero no así en el de *historia*. Aunque en las fuentes retóricas antiguas se la define como *rerum verarum expositio*, parece claro que la acepción del término *historia* ha experimentado una evolución en su significado en el sentido de una generalización por la cual *historia* ha llegado a equivaler a ‘narración’ o ‘exposición de hechos’ y particularmente ‘narración poética’. Esta modificación del concepto de lo histórico se puede observar en otras fuentes teórico-doctrinales contemporáneas al *Ars versificatoria*. Así, al haberse convertido la utilidad moral en criterio prioritario en las valoraciones genéricas por encima del criterio de veracidad, Historia y

6. T. LAWLER (ED.), *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven-London 1974, p.98, 301-302.

Poesía tienden a identificarse: tanto la una como la otra llegan a designar composiciones literarias caracterizadas por relatar hechos ejemplares y moralmente provechosos que crean en el lector ilusión de veracidad. La identificación entre ambos tipos de discurso fue propiciada, entre otros factores, por la difusión de los comentarios árabes a la obra aristotélica. En la traducción que Herman el germano hizo del comentario de Averroes a la Poética de Aristóteles afirmaba, entre otras cosas, que la excelencia de la narración poética (*bonitas narrationis poetice*) consistía en narrar de un modo tan convincente que la audiencia pudiera considerar que contemplaba ante sus ojos lo narrado. El fundamentar la eficacia de la narración poética en la recreación de una ilusión de veracidad hizo aún más similares el discurso poético y el histórico de modo que la difusión de los comentarios aristotélicos pudo influir indirectamente en la reinterpretación de la tríada *fabula-historia-argumentum*⁷.

Un segundo factor que sin duda influyó a Juan de Garlandia fue la literatura comentarística que en torno a fuentes poéticas y retóricas se desarrolló en el ámbito escolar; tales fuentes favorecieron un acercamiento entre poesía e historia por los paralelismos que establecieron entre ambas. Aquí nos vamos a referir, sobre todo, al comentario al *De Nuptiis*, escrito antes de 1150 y atribuido a Bernardo Silvestre y al compuesto por Radulfo de Longocampo en torno al *Anticlaudianus*. En ambas obras se ofrece una división cuatripartita del saber (Filosofía, Elocuencia, Poesía y Artes mecánicas) y se atribuye a la Poesía la finalidad de fomentar las virtudes y extirpar los vicios. En este sentido, los paralelismos entre la narración histórica y la poética son evidentes tal como se advierte en el siguiente pasaje: *Historia illa que satira est, tota in pugnandis viciis et extollendis virtutibus; tragedia quoque ad tolerantiam laborum. Ortatur nos per Ulixem ad contemptum fortune, dum eum, qui modo sic florebat, statim monstrat sic deiectum. Universaliter autem poema bonorum malorumque exempla proponit. Unde poeseos est, nisi ea prave utamur, vicia eradicare et virtutes inserere*⁸. Según Bernardo Silvestre, la sátira y la tragedia son historias (géneros históricos) ya que consisten en relatos sobre hechos reales o verídicos y tienen una evidente finalidad moral. Ya en el comentario de Radulfo al *Anticlaudianus* y en el de Guillermo de Conchis al *Timeo* de Platón se define la historia como *narratio rei verae et verisimilis*⁹. En la misma línea hay que decir que también en los tratados enciclopédicos en los que se incluye un tratamiento exhaustivo de las artes y las ciencias, encontramos definiciones de carácter similar, así por ejemplo en el *Speculum doctrinale*

7. P. MEHTONEN, *Old concepts and New Poetics*, Helsinki 1996, p. 72.

8. Comm. In Mart. 3, 979-985, ed. WESTRA 1986, p. 81; RALPH OF LONGCHAMP, *In Anticlaud. Alani comm.*, ed. SULOWSKI 1972, cap. 35, p. 44.

9. En una glosa a la *Poetria* de Juan de Garlandia, el glosador anota: *tragedi: istoriographi* (ed. Lawler, p. 319). Tanto la historia como la tragedia describen guerras y hechos de grandes héroes y reyes.

(3, 109) de Vicente de Beauvais donde se afirma que la *historia* es simplemente *rei gestae narratio*.

Además de la generalización que experimenta el término *historia*, hay otro dato digno de mención y que ha sido señalado por Mehtonen. Juan de Garlandia constata como propia de ciertos géneros «históricos» (los que designaríamos como «líricos») una disposición o estructura discursiva que ya los gramáticos tardo-antiguos atribuyeron a la poesía¹⁰. Las composiciones que constan de *propositio*, *invocatio* y *narratio* constituyen, según el autor, el distintivo de la poesía antigua y también el de las composiciones que se pueden parangonar con las de los clásicos. De hecho, Juan de Garlandia en otro pasaje de la *Poetria* (III, 1-12) reflexiona sobre cuestiones de poética a propósito de distinciones ideológicas entre autores antiguos y modernos; se refiere a la posibilidad de ordenar la materia poética según un orden natural o artificial y ofrece ocho formas de comienzo artificial, aconsejables para los autores modernos. Finalmente, enumera una novena que consiste en situar la proposición, la invocación y la motivación de la *historia* antes de la narración propiamente dicha y advierte que algunos autores antiguos hicieron ya uso de ella¹¹, concretamente, Virgilio y Lucano. También en otro pasaje de la *Poetria* (IV, 475), el autor, al enumerar los procedimientos amplificatorios en la composición poética se refiere a la comedia y a la tragedia y señala su bien delimitada estructura al tiempo que la compara con la indefinición estructural de la historia: *Notandum autem quod partes hystorie non sunt certe et determinate quia per uoluntatem hystoriorographi et secundum ipsa gesta distinguitur historia*.

Por tanto, el principio estructural que acabamos de citar junto con la noción de autoridad a la que va ligado por tratarse de una característica propia de ciertos poetas clásicos lo considera el autor en un rasgo definitorio de los subtipos narrativos denominados *históricos*, y lo combina con la siguiente definición de historia: *res gesta et remota*¹².

En resumen, puede advertirse con claridad que en diversas fuentes doctrinales el término *historia* ha experimentado una modificación en su acepción técnica de forma que ha llegado a ser definido como un relato verídico o simplemente verosímil cuya finalidad es ofrecer modelos ejemplares que aprovechen desde el

10. Así por ejemplo Servio señala: *in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt, invocant, narrant* (en P. MEHTONEN, *op. cit.*, n.21, p.75 y P. Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980, p.155 n).

11. JUAN DE GARLANDIA, *Poetria*, ed. LAWLER, cap. 3, 90-93, pp. 56-57.

12. En un comentario ciceroniano, el Alanus, citado por J. WARD se hace referencia a la historia y se define su materia específica del siguiente modo: *Ne est historia nisi antiqua et ante nostram etatem gesta sit, quod si res nostri temporis geste sint annales proprie dicuntur. Et tamen res noviter geste sed quandoque abusive vocantur hystorie iuxta quod prediximus historia...est oratio illa qua narrantur aliquid quod scribens vidit vel videre potuit* (MS London, B.M. Harley 6324, citado por P. MEHTONEN, *op. cit.*, p. 70). Parece claro, por tanto, que el testimonio visual del narrador es fundamental para calificar una obra de «histórica».

punto de vista moral. A partir de este cambio en la concepción de lo que se entiende por *historia*, el acercamiento entre *historia* y *poesía* es evidente: la poesía ha de relatarse como si se tratara de un hecho real y vivido y la *historia*, a su vez, puede ser un relato veraz o simplemente verosímil. Una vez lograda la equiparación entre veracidad y verosimilitud, la *historia*, un tipo narrativo indefinido desde el punto de vista formal, se apresta para acoger todas las modalidades poéticas o prosísticas en las que hay un narrador y cuya finalidad es el aprovechamiento moral.

3. CARACTERIZACIÓN DE LA SÁTIRA: RASGOS TEMÁTICOS Y FORMALES.

Por lo que hace a la caracterización de la sátira como género «histórico» en la *Poetria* hay que destacar en primer lugar que Juan de Garlandia la considera un género narrativo-poético cuya temática básica consiste en la censura y ridiculización de los vicios; por otro lado, aparece incluido como género en el segundo de los subgrupos «históricos» establecidos por el autor. No especifica nada en relación a características estructurales, formales o métricas pero hay que recordar que, como hemos dicho, las dos subdivisiones dentro de la *historia* las establece el autor a partir de la presencia o ausencia de un rasgo estructural. Así en el primero de los subgrupos dicho criterio estructural es decisivo y se combina con otro temático. En el segundo, sin embargo, no se menciona rasgo estructural alguno de manera que lo único pertinente es el criterio temático combinado con la intencionalidad ética a la que ya hemos hecho referencia. Esta actitud revela una ausencia de sistematicidad evidente que no es en absoluto exclusiva de este autor ya que, como hemos dicho en el inicio del trabajo, es una característica de las reflexiones teórico-literarias de la época.

Tal como lo muestra U. Kindermann en los numerosos testimonios recogidos a lo largo de su libro, los rasgos temático-formales más característicos y reiterativos de las composiciones satíricas se pueden extrapolar tanto a partir de obras de teoría poético-literaria como de las manifestaciones expresadas por los propios autores de obras consideradas satíricas. Así, la materia propia de la sátira puede decirse que está constituida por la variedad de los errores humanos: los contenidos sobre los que versan las obras satíricas son tan variados que precisamente dicha variedad se convirtió en un rasgo característico del género¹³. Además, la finalidad censora es otro elemento indispensable en toda obra satírica: tanto la censura como la descripción de vicios o *malefacta* se habían constituido en doctrina común vinculada a lo satírico en la Edad¹⁴. Juan de Garlandia finaliza

13. Vid. U. KINDERMANN, *op. cit.*, cap. II.

14. En un comentario anónimo a Persio compuesto en el s. XIII se recogen muy claramente las características a las que hacemos referencia: *Satyrici omnes conveniunt in materia, in generali inten-*

su breve caracterización del género con la cita de un dístico anónimo: «La sátira, burlona, muestra su indignación, pone al descubierto los secretos, brinca dando voces, apesta a vicios, huele a vulgaridad»¹⁵.

Este dístico coincide en cuanto al contenido con otro verso citado por el autor en su obra *Morale scolarium*, 423f.: *Haec est lex satyrae vitiis ridere salire*. Ambas caracterizaciones deben relacionarse con las anotaciones marginales que se encuentran en una anónima *Vita* de Persio del siglo XIII¹⁶. Dicha *Vita*, inserta en un manuscrito de carácter compilatorio, va precedida de un *Accesus* dividido en ocho secciones a continuación de las cuales se comentan la etimología y conceptos generales relativos a la sátira. Pues bien, en los bordes de la página correspondiente a dicha sección, una mano distinta de la del comentador de Persio ha añadido los arriba citados versos de Juan de Garlandia insertos en una versión amplificada de los mismos en la que remite al autor de la *Poetria*. Ante esta tirada de versos es posible conjeturar, como hace Kindermann que, o bien se trata de la fuente original de Juan de Garlandia, o bien tal amplificación es una versión posterior realizada a partir del dístico citado. En cualquier caso el manuscrito Laurentianus, soporte material de la *Vita Persii*, nos sirve para profundizar en el significado y el alcance del dístico arriba citado:

Indignans satyra deridet nudat operta.
Mordet voce, salit, fetet, agreste sapit.
Est levis et ridens, saltans et nuda dicaxque.
Capripedes retinens et fetens mordet agreste.
Deridens satyra mordax et criminal nudans.
Garrulat et fetet et salit atque ferit.

En el comentario etimológico que sigue al *accessus* y antes de empezar con la *Vita*, el anónimo autor explica a partir de la palabra «sátira» toda una serie de definiciones y conceptos tradicionalmente atribuidos a la misma. En primer lugar, se identifican las características del género «sátira» con las de los sátiros, seres mitológicos que formaban parte del cortejo del dios Dioniso y eran a menudo representados como medio hombres, medio carneros, con orejas puntiagudas y cuernos en la cabeza, abundante cabellera, nariz chata y cola de cabra. En cuanto a los adjetivos y verbos que caracterizan al género satírico, el

tione, in finali causa. Est enim omnium satyricorum materia vitium. Intentio generalis (cardinalis oder causalis KURZ) vitium improbare, causa finalis fuga vitiorum. Stilo humili omnes utuntur satyrici. In hoc autem distant satyrici a ceteris ethicis, quia ceteri ethici virtutes intendunt inserere, satyrici vero solummodo vitia extirpare. (citado por U. KINDERMANN, *op.cit.*, p. 74).

15. *Indignans satyra deridet, nudat operta/voce salit, viciis fetet, agreste sapit* (*Poetria* IV, 363-364).

16. La *Vita* de Persio aparece parcialmente comentada en un Apéndice del ya citado estudio de Kindermann (Apéndice II, pp. 194-200).

citado comentario etimológico ofrece la explicación partiendo, como hemos dicho, de la equiparación sátira=sátiros. La sátira es ligera (*levis*) al igual que los sátiros ya que éstos no son oprimidos por la carnosa mole del cuerpo como el resto de los mortales: ello se debe a que este género no requiere de palabras elevadas y adornos, ni está oprimida por pesadas expresiones sino que hace uso de términos usuales y cotidianos. Además, al igual que los sátiros, la sátira es desnuda ya que reprende abiertamente sin envoltorios ni ambages y pone al descubierto los vicios. Es también burlona (*dicax*) y charlatana (*garrula*) ya que no perdona ni deja libre de crítica a nadie, no hace uso de palabras lisonjeras, no se deja arredrar por amenazas ni cede ante recompensas o ruegos. Además, la sátira, como los sátiros, se burla a carcajadas porque reprende por medio de la risa pero lo hace con más dureza que si lo hiciera en serio. Por último, la sátira es saltarina porque reprende dos, tres y hasta cuatro veces como insistiendo en la misma materia e incluso cambiando a menudo de estilo. Pues, una vez que reprende un vicio se apresura con el siguiente. Tiene pies de cabra, es decir, es maloliente ya que hace uso de un lenguaje que rezuma mal gusto.

A partir del dístico y el *accessus* a Persio arriba citado, se pueden apreciar claramente los rasgos estilísticos y temáticos que se atribuían al género satírico en la Edad Media y que, como lo demuestran estudios basados en fuentes diversas, se repiten de forma reiterada¹⁷.

Sin embargo, es difícil delimitar una serie de rasgos formales y estructurales que permitan definir la sátira como género o incluirla en un determinado grupo genérico. Si tenemos en cuenta, además de las artes poéticas a las que nos venimos refiriendo, otro tipo de fuentes teórico-doctrinales de la época tales como comentarios a obras poéticas y tratados retóricos así como manuales enciclopédicos puede afirmarse en general que la posición que se atribuye a la sátira en las clasificaciones genéricas es diversa. Por un lado, a lo largo de toda la Edad Media la encontramos a menudo agrupada con los géneros dramáticos. Tal tradición deriva sobre todo de un pasaje de las *Etimologías* en el que se afirma: *duo sunt generes comicorum: veteres et novi. Veteres, qui et ioco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Accius, Terentius. Novi, qui et satirici a quibus generaliter vita carpuntur ut Flaccus, Persius, Iuvenalis vel alii. (Etimologiae, 8,7,7)*. Así por ejemplo, en el *Didascalicon* de Hugo de San Victor, las materias literarias son consideradas o descritas como meros apéndices a las verdaderas disciplinas del saber ya que cumplen sólo una función propedéutica. Entre tales materias se citan los géneros poéticos y la sátira aparece junto a la comedia y a la tragedia: *Huiusmodi sunt omnia poetarum*

17. Recientemente E. Pérez Rodríguez ha estudiado la caracterización de la sátira en comentarios medievales a Juvenal y las conclusiones a las que llega coinciden con lo que se expresa en las anotaciones mencionadas de la *Vita Persii* y el dístico de la *Poetria* (Vid. por ej. E. PÉREZ RODRÍGUEZ, «La teoría de la sátira en el s. XII», *op. cit.*, pp. 315-316).

*carmina ut sunt tragoediae, comoediae, satirae, heroica quoque et lyrica et iambica et didascálica quaedam, fabulae quoque et historiae, illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus*¹⁸.

Otro ejemplo de esta tradición lo constituye un breve pasaje del tratado alegórico *De animae exsilio et patria* de Honorio de Autun en el que el autor describe el viaje alegórico del alma en busca del conocimiento a través de una serie de ciudades que simbolizan a las siete artes liberales. Adscritas a la ciudad correspondiente a la Gramática se hallan los *libri poetarum qui in quattuor species dividuntur, scilicet in tragoedias, in comoedias, in satirica, in lyrica. Tragoediae sunt quae bella tractant, ut Lucanus. Comoediae sunt quae nuptialia cantant, ut Terentius. Satyrae quae reprehensivae scribunt, ut Persius. Lyrica quae odas id est laudes deorum vel regum hymnilega voce resonant ut Horatius*¹⁹.

Un tercer testimonio lo podemos hallar en Mateo de Vendôme quien en el libro II de su *Ars versificatoria* relata a modo de proemio un sueño alegórico que contiene la descripción de un *locus amoenus*. Situada en tal marco espacial el autor presenta la figura boeciana de *Philosophia* acompañada de cuatro artes o disciplinas: la Tragedia, la Sátira, la Comedia y la Elegía. Nuevamente la sátira aparece formando parte de los géneros escénicos y seguida de la Elegía, que representa a la Poesía. Si bien se trata de una caracterización alegórica, interesa señalar que en el caso de la sátira se insiste en la serie de rasgos tópicos arriba señalados tales como su tendencia a la charlatanería, la oblicuidad de su mirada (indicio de su modo indirecto e irónico de ver la realidad), su desnudez y su insistencia en transmitir un sentimiento pudoroso y moralizador²⁰.

Por otro lado, se pueden encontrar también otras clasificaciones de géneros poéticos en las que más allá de la tradición basada en el pasaje isidoriano y anclada en la Antigüedad, se ha operado ya una evidente fusión entre conceptos y categorías retórico-narrativas (principalmente la triple distinción de los tipos de narración en *fabula-historia-argumentum*) y poéticas. Esta segunda línea en la que habría que situar el *excursus* de Juan de Garlandia que comentamos aquí, se plasma en obras como el anónimo *Ordo Artium*, el comentario de Radulfo de Longocampo al *Anticlaudianus* de Alano de Lille o el *Speculum* de Vicente de Beauvais. En el primero (c. 1200) su autor sitúa en cuatro ramas las disciplinas

18. CH. H. BUTTIMER, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de Studio Legendi*, Washington 1939, cap. 4, p. 54.

19. Aunque en principio el criterio parece ser el temático (tragedia y comedia), se utiliza también la finalidad e intencionalidad del autor (*Satyrae quae reprehensivae scribunt*) y el metro utilizado (*hymnilega voce*).

20. *Huic satira sede proxima vicinatur, ieiuna silentii, fronte prodiga verecundiae, oculis indirectis mentis obliquitatem testantibus, labiis ex assidua garrulitate diffuses; quae adeo suum pudorem praesumit dispensare quod de corporis nuditate nequaquam erubescit* (MATEO DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, II, 4-5).

que comprenden el saber: Filosofía, Elocuencia, Poesía y Mecánica²¹. A su vez enumera los géneros poéticos subdivididos en seis partes: historia, sátira, fábula, elegía, comedia y tragedia²²: como se puede advertir, el autor ha fusionado la tríada *fabula-historia-argumentum* con la división genérica más propia de la tradición gramatical y ha sustituido *argumentum* por sátira. Una división similar en todo a la del *Ordo Artium* es la que ofrece Radulfo en su comentario²³ en tanto que la enciclopedia de Beauvais, en la misma línea, enumera también como clasificación moderna o contemporánea la siguiente: *Habet autem poesis septem species, scilicet, comoediam, tragoediam, invectionem, satyram, fabulam, historiam, argumentum (Speculum Doctrinale, 3,110).*

3. CONCLUSIONES

A la vista de los datos ofrecidos podemos extraer las siguientes conclusiones:

-Es preciso distinguir entre la sátira como género literario y lo satírico, denominación más amplia que abarca, sobre todo, aspectos temáticos y formales así como la intencionalidad del autor, aspectos todos que pueden confluír o aparecer parcialmente. Los rasgos que repetidamente se atribuyen desde la Antigüedad a lo satírico se plasman en una temática muy concreta (crítica de los vicios humanos), en una intencionalidad clara (censura moralizadora), en el uso de un estilo medio y de un lenguaje claro cercano al conversacional así como del recurso a la burla y la ironía para provocar la risa.

A pesar de esta coincidencia de rasgos temático-formales en las obras o pasajes considerados «satíricos», es difícil atribuir un lugar determinado al género satírico dentro de una clasificación genérica coherente y sistemática. En la aportación teórica más digna de reseña, la de Juan de Garlandia, la sátira forma parte de los géneros narrativos «históricos» lo cual significa que la presencia del narrador es un elemento indispensable y que la temática ha de ser veraz o verosímil teniendo en cuenta que la «historicidad» no la podemos traducir en la exigencia de relatar hechos veraces y ello debido a la generalidad y neutralidad que el término *historia* ha adquirido en esta época. Hay que subrayar también la asociación que el de Garlandia establece entre los géneros escénicos y la sátira, y su separación de otros subtipos poéticos cuya característica estructural formal es el uso del esquema *propositio-invocatio-narratio*.

21. L. GOMPF, «Der Leipziger Ordo Artium», *Mittelateinisches Jahrbuch* 1966, 3, p. 113.

22. *Poesys in ereo ramo presignita/ ramos in senarium disparat partita./ Hinc canit historia veterum perita/satyra novacula volvit expedita/ Hinc lascivit fabula dulcibus ficmentis,/versus hinc eleye claudicant lugentis, /blandit hinc comedia, ludit argumentis, /tonat hinc traiedie tuba sevientis* (estrofas 38 y 39).

23. U. KINDERMANN, p. 167.

De estos datos se deduce, por un lado, que la sátira carece de un molde estructural propio lo que explica la versatilidad del género y su indefinición. A esto hay que añadir la variedad de formas narrativas que admite ya que, si bien el uso del verso aparece como característica formal, también se le atribuye la presencia de un narrador, el uso del diálogo, un estilo cercano al conversacional y una amplia variedad de temas. En resumen, si bien lo satírico constituye un componente temático bien delimitado y presente en obras diversas, la sátira como género no posee un marco formal propio lo cual explica que se pueda calificar como sátiras a obras de carácter diverso.

LA POESÍA LATINA EN LOS REINOS DE LEÓN Y CASTILLA
EN LOS SIGLOS XI-XIII*

ESTRELLA PÉREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

*Carmen Barrigón amicissimae,
quae a nobis stupentibus abiit,
in aeternam memoriam*

Resumen: Este trabajo expone las primeras conclusiones de una investigación aún no concluida, que tiene como objetivo último reunir y estudiar toda la poesía latina compuesta en los reinos de Castilla y León en la segunda parte de la Edad Media (s. XI-s. XIV). Aquí el arco temporal se ha reducido al período que se extiende desde la introducción del rito romano en dichos reinos, a finales del s. XI, hasta finales del s. XIII.

Palabras clave: Latín, poesía, Edad Media, Castilla y León.

Summary: This paper sets out the first conclusions of a still unfinished research, whose final aim is to collect and analyze all the Latin poems written in the Spanish kingdoms of León and Castile in the second part of the Middle Ages (11th- 14th centuries). Here the temporal arch has been reduced to the time between the introduction of the Roman rite at the end of the 11th century and the end of the 13th century.

Keywords: Latin, poetry, Middle Ages, Castile and León.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos FF12009-07710 del Ministerio de Ciencia e innovación y LE026A07 de la Junta de Castilla y León.

1. INTRODUCCIÓN

Para llorar, para celebrar, para rezar, para consolidar regímenes... en la Edad Media la poesía desempeñó un papel especialmente relevante. Entre los siglos XI y XIII, período en el que se centrará este trabajo, dicha importancia y también la producción se incrementaron.

La situación de la Península a ese respecto es muy peculiar frente a Europa, como peculiar también fue su situación histórica. Siempre se ha contrastado la riqueza poética europea con la pobreza hispánica, contraste que se intensifica si excluimos el territorio catalán. El resto de las zonas peninsulares se hallaban, unas bajo dominio árabe, otras pertenecían a unos reinos cristianos en pugna continua por su supervivencia o su afianzamiento frente a los demás y aisladas de los Estados de allende los Pirineos y lejos de preocupaciones más elevadas, como las literarias. En la producción de dos de esas zonas centraremos nuestra exposición, concretamente en la de los reinos de León y Castilla, cuyo territorio sufrió diversas modificaciones con el tiempo, incluso durante varias etapas tuvieron un único rey hasta que en 1230 se unieron definitivamente. Tal ámbito territorial merece un par de salvedades: se deja fuera Portugal, proclamado reino independiente a comienzos del s. XII, pero se incluye la zona riojana, que fue siempre región de transición entre Castilla y Navarra-Aragón, y a la que Alfonso VIII integró definitivamente en el reino castellano en 1176.

Debemos empezar reconociendo nuestra deuda con el *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum* del recordado profesor Díaz (1958), que sigue siendo un punto de partida indispensable para cualquier trabajo sobre la literatura hispano-latina medieval, y con los conocidos panoramas que sobre esta literatura trazaron los profesores Rico (1969) y Moralejo (1980)¹, que posteriormente han venido siendo completados por estudios sobre obras concretas. Aunque también es verdad que precisamente la poesía de estos siglos, salvo algunas excepciones, ha sido más descuidada que la de las centurias anteriores. Tal olvido y los años transcurridos desde las mencionadas obras nos han impulsado a revisarla en este momento.

Este trabajo quiere presentar las primeras conclusiones de una investigación a la que todavía le queda mucho camino por delante y cuyo objetivo final es recoger y estudiar toda la poesía latina de esta zona desde el s. XI hasta el s. XIV.

1. Rico completó más tarde dicho panorama con otros trabajos en 1985 y 1986. Asimismo quiero agradecer a J.C. Martín Iglesias y sus colaboradores C. Cardelle de Hartmann y J. Elfassy su generosidad al permitirme consultar el borrador de su obra *Sources latines de l'Espagne tardo-antique et médiévale (Ve-XIVe s.)*. *Répertoire bibliographique*, que será publicado en breve en la colección *Documents, études et répertoires* del Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (Centre Nationale de la Recherche Scientifique).

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

En la producción poética de este período nos encontraremos con obras de variada naturaleza, tanto temática, como formal y genérica. Respecto al tema se conservan piezas de carácter profano y religioso. Desde el punto de vista de los géneros tenemos ampliamente representado el lírico y junto a él está presente la poesía épica, la didáctica en diversas variedades, la biográfica, las *laudationes*... En el aspecto formal están representados los dos tipos de versificación usuales en el Medioevo: la cuantitativa, dentro de la que sólo se encuentran metros dactílicos, eso sí en diversas variedades, y la rítmica, particularmente utilizada dentro de las composiciones líricas.

También hay que destacar que la mayor parte de los poemas de estos tres siglos nos han llegado de forma anónima y es muy difícil, por no decir imposible, adjudicarles un autor concreto. Además hay piezas cuya fecha de composición se desconoce. Incluso en algunas ocasiones es difícil determinar su lugar de origen. Uno de los casos más señeros que reúne todos estos problemas es el conocido *Carmen Campidoctoris*. Para él se han propuesto dataciones que oscilan en el arco temporal de un siglo, desde finales del s. XI a las postrimerías del s. XII, y territorios de origen tan diversos como el condado catalán, las tierras burgalesas o riojanas y la corte navarra².

En cuanto a su forma de transmisión es de lo más variopinta. En algunos casos tenemos la suerte de contar con una copia contemporánea: así ocurre con los himnos del llamado *Breviarium Hispanicum de Silos*; la *Vita Didaci*, de la que nos ha llegado una copia de los mismos años en que se compuso el texto; el *Verbiginale*, una de cuyas dos copias es sólo unos 30 o 50 años posterior al poema, y en situación semejante están las canciones del *Codex Calixtinus* o los himnos dedicados a la Virgen por Juan Gil de Zamora. También de fecha no excesivamente lejana a la de sus piezas es el Códice musical de las Huelgas³. Un caso especial lo constituyen los llamados *Versus de Lucifero*, un poemilla en 9 hexámetros leoninos, que fue añadido en el s. XII o XIII a un manuscrito cordobés del s. X que trasmite las obras del mozárabe Pablo Álbaro⁴.

En cambio, otros textos presentan considerables dificultades de transmisión, entre ellos la *Chronica Adefonsi Imperatoris (CAI)*, a la que pertenece el llamado *Poema de Almería*, de la que sólo se conservan copias en papel muy tardías (de los ss. XIV al XVIII) y con diversas lagunas, que procederían directa o indirectamente de un manuscrito toledano, glosado, muy retocado, y lejos ya del

2. Un resumen de todas esas hipótesis se puede encontrar en A. MONTANER & A. ESCOBAR 2001: 121-135.

3. Sobre todos ellos se encontrarán noticias y bibliografía más adelante.

4. Se trata del códice Córdoba, BC 1, f. 9. El poema ha sido transcrito por L. TRAUBE en *MGH Poetae Aevi Carolini* III, p. 139 (app. crit.) y, como bien apuntó Rico (1969: 36), es un breve ejercicio retórico en torno a Isaías 14, 12-15.

original⁵. O los *Rithmi de Iulia Romula*, que nos han llegado en un sólo ejemplar de origen hispano y de la segunda mitad del s. XV⁶. Asimismo bastantes himnos sólo se conservan en copias muy posteriores, desaparecidos los manuscritos que en su día los contuvieron: es el caso de los relacionados con Sto. Domingo, que nos trasmite Vergara en su edición del s. XVIII⁷; de los tres dedicados a S. Felices, que sólo se han conservado en la copia del padre Flórez⁸, y de otros muchos.

Si en el *corpus* poético de esta época separamos la poesía sacra de la puramente profana, observamos una situación que era previsible de antemano: el ámbito religioso absorbe la mayor parte de la producción poética, además con gran ventaja respecto al no sacro. Parece muy claro que los hombres principales de ambos reinos, en particular los monarcas, no vieron en la poesía latina una especial aliada en su labor de gobierno ni una fuente de deleite para sus momentos de ocio, probablemente porque las circunstancias histórico-políticas y culturales no eran aún las idóneas, aunque más adelante realizaremos algunas precisiones a esta afirmación general.

3. LA POESÍA LÍRICA SACRA⁹

Dentro de la poesía de temática o función religiosa la parte más numerosa, también con diferencia frente al resto, corresponde a la lírica. Designaremos himnos de forma general a estas obras¹⁰, dentro de las que incluimos tanto las piezas litúrgicas como las paralitúrgicas, pero excluimos de esta exposición los tropos¹¹. Los litúrgicos van asociados tanto al Oficio de la Horas, y entonces se integran en los breviarios, como a la Misa. Además, nos centramos exclusivamente en la poesía compuesta dentro ya del rito romano, implantado oficialmen-

5. Según las conclusiones de su último editor, A. MAYA (1990: 115-132), que califica de «desafortunada» la transmisión manuscrita de la *CAI*, (1990: 115).

6. Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 26. Vid. R. CARANDE 1997: 189-190.

7. VERGARA 1736: *Ad sennium mundo per longa* (pp. 313-314); *Hymnus cantetur hodie* (p. 453); *Inthronizatur hodie, Beata nobis gaudia* (p. 456); *Dominici Christi militis* (Díaz 847), *Dominico patri supero* (p. 457); *Dominici dignissime* (Díaz 847), *Fili ex patre genite* (Díaz 847), *Exultantes et psallentes* (p. 458-459).

8. 1781: 458-459: *Coelorum Christe rex pie, Angelorum consortium*, y 464: *In laudem summi principis*. A partir de ese texto se editaron en *AH* 16.130-131, nº 202-204.

9. Sobre la lírica sacra hispana de toda la Edad Media, vid. el excelente panorama trazado por G. LOPETEGUI (2005).

10. Utilizando el término con el mismo sentido amplio e integrador en que lo hace J. SZÖVÉRFY (1989: 30), quien incluye dentro de él oficios poéticos, *conductus*, motetes, rondeaux y *cantiones* paralitúrgicas; en cambio, considera más complicada la inclusión de los tropos. San Agustín había definido el himno por la unión de tres rasgos: *et canticum et laudem et Dei* (*En. in Ps.* CLXVIII, ed. CC XL, 2176-2177).

11. Sobre ellos vid. E. CASTRO 1991.

te con el concilio celebrado en Burgos en 1080, y dejamos fuera los himnos del rito mozárabe, aunque daten del s. XI. Todas estas obras fueron escritas con una finalidad y para un contexto muy específicos; son la expresión funcional de los sentimientos religiosos dentro de un marco principalmente litúrgico y cuentan con otro aspecto paralelo al textual y esencial como éste, que es el melódico. De hecho, hasta hoy día este aspecto de los himnos hispano-latinos ha sido mucho más estudiado que su forma literaria, como pionero de esos estudios musicológicos hay que destacar la figura de Higinio Anglés.

Fuera del ámbito musical sobresalen los estudios de Joseph Szövérfy, el mayor especialista actual en este tipo de poesía latina, también en lo que se refiere al ámbito hispano, al que dedicó su *Iberian Latin Hymnody*¹². Se trata esencialmente de un censo y un panorama de los himnos compuestos en Hispania desde época visigótica hasta el s. XVI, que ha sido utilizado junto con el *Index* de Díaz como base del censo de los himnos castellano-leoneses de nuestro período de interés que hemos debido realizar previamente. A la hora de llevar a cabo tal labor los himnos plantean dos problemas principales. En primer lugar, es muy complicado en buena parte de las ocasiones establecer su fecha de composición. Szövérfy realiza una tentativa, aunque en muchos casos señala la inseguridad de su datación. Por otra parte, resulta también en ocasiones difícil establecer el lugar de origen de la pieza, la autoría es casi siempre imposible de determinar. Szövérfy se preocupa de separar los himnos compuestos en la península de los de otras zonas europeas, pero, sin embargo, no de adscribirlos de forma sistemática a un territorio peninsular concreto; por lo que tal labor la hemos realizado nosotros. Como forma de proceder general, hemos decidido excluir de nuestro examen todas aquellas composiciones que se conservan sólo o primordialmente en manuscritos de otro origen, por considerar que tienen más probabilidades de proceder de un territorio extraño al que hemos delimitado.

Desde el cambio de rito se nos conservan unos 116 himnos compuestos en ese ámbito y período con un aumento progresivo de su número según avanza el tiempo, como era de esperar y se puede observar en la siguiente tabla¹³:

f. s. XI - c. s. XII	s. XII	s. XIII	Total
19	32	65	116

Como adelantaba, la transmisión de una buena parte de estos textos es bastante deficiente, aunque al mismo tiempo contamos con magníficos ejemplos de ma-

12. 1998 (1ª ed. de 1971). La obra tiene, desde el punto de vista de sus lectores, el lamentable inconveniente de carecer de un índice paginado de los himnos que menciona.

13. Hay que considerar esta cifra como aproximada de momento, hasta que podamos examinar personalmente todos los manuscritos litúrgicos del período.

nuscritos de la época. Entre ellos descuella especialmente el *Codex Calixtinus*, que, como ha demostrado Díaz, debió de confeccionarlo entre 1150 y 1160 un compilador galo con la finalidad de extender y engrandecer el culto a Santiago¹⁴; de hecho sus himnos siguen la moda francesa, que ya estaba plenamente arraigada en el reino leonés, donde a todas luces se elaboraron el códice y sus piezas, concretamente en Compostela¹⁵. Junto a él hay que mencionar el llamado Códice musical de las Huelgas, realizado en su núcleo principal en el primer cuarto del s. XIV en el monasterio burgalés del mismo nombre. Se trata del más amplio testimonio de la música polifónica castellana con casi 200 piezas, bastantes de ellas sólo atestiguadas en él. Musicalmente es muy rico, pues comprende tanto obras al estilo de Nôtre Dame, ya pasadas de moda en aquel entonces, como contemporáneas con una gran variedad de formas¹⁶. Respecto a la transmisión de sus textos, cabe destacar que el copista comete bastantes errores¹⁷. Finalmente, hay que mencionar un último códice, el conocido como *Breviarium Hispanicum* de Silos, hoy en la British Library (Londres)¹⁸, uno de los breviarios hispanos del nuevo rito más antiguos que se conservan. Para él se han propuesto últimamente sobre bases paleográficas dos fechas diferentes: por una parte, 1086, año que figura en el propio códice; por otra, el segundo cuarto del s. XII¹⁹. El breviario perteneció al monasterio de Silos, pero hay quien piensa que dado su contenido: en principio era un breviario canoial que en el s. XII se adaptó al uso monástico benedictino, no pudo ser elaborado por el *scriptorium* de la abadía²⁰. Sin embargo, también hay quien opina que la circunstancia de que era un libro para el oficiante, posiblemente utilizado como copia de referencia, justificaría su procedencia silense²¹.

Esto enlaza con los centros más productivos de este tipo de poesía en estos tres siglos. En los primeros tiempos del rito romano tenemos producción procedente de los monasterios de S. Millán y Sto. Domingo de Silos, que en ese momento vivían su apogeo; se hecha en falta Sahagún, el lugar que inició la implantación del rito, pero son muchos los códices perdidos. De Toledo conservamos himnos a partir de avanzado el s. XII, siglo en el que sobresale Santiago de Compostela gracias a la rica y variada colección del mencionado *Codex Calixtinus*. En el s. XIII destaca especialmente el monasterio femenino de las Huelgas Reales, también el convento franciscano de Zamora gracias a la labor de Juan Gil, y

14. M. C. DÍAZ Y DÍAZ 1988 y1999. En un apéndice incluido posteriormente se añadieron otras piezas líricas (en una de ellas figura la fecha 1190). Sobre algunos de los poemas del *Codex* vid. M. C. DÍAZ Y DÍAZ 2005.

15. Aunque algunos apoyan su elaboración en tierras galas como A. MOISAN (1992).

16. J. C. ASENSIO 2001: 3-35.

17. Se puede comprobar en el facsímil incluido en la edición de H. ANGLÈS (1931, vol. II).

18. Add. 30849.

19. Tales son las opiniones, respectivamente, de J. VEZIN (2003) y de R. WALKER (1998: 134).

20. J. VEZIN 2003: 214.

21. R. WALKER 1998: 66.

junto a ellas hay que mencionar Madrid, donde se compusieron algunos himnos a su patrón, S. Isidro, y el Burgo de Osma.

Desde el punto de vista formal estos poemas se caracterizan por su diversidad, aunque con el claro predominio de la versificación rítmica y la forma estrófica. Sin embargo, también hay algunas piezas, particularmente en el códice musical de las Huelgas, que están en prosa rimada, y asimismo se encuentran otras en versos cuantitativos, siempre dactílicos. La mayor parte de ellos cuenta también con rima, de diversa extensión. La estrofa más frecuente en todo el período es la llamada ambrosiana, formada por cuatro dímetros yámbicos rítmicos (8pp). Aunque se encuentra abundantemente en todos los siglos, su presencia va disminuyendo con el paso del tiempo y, en consecuencia, es en la primera época donde más predominan los poemas así contruidos²². El breviario de Silos de la British Library nos puede servir como ejemplo seguro de la situación presente en el que Szövérfy llama período de transición: de los cinco himnos que contiene tres siguen la mencionada forma estrófica (*Precamur tantum presulem* dedicado a S. Silvestre, *Hilari pontifici* a S. Hilario de Poitiers (Díaz 856) y *Magnus Iohannes emicat* a S. Juan Evangelista). En ellos todos los versos terminan en polisílabos proparoxítonos, aunque muchos no respetan el ritmo ascendente en todos sus acentos como se puede observar en los dos últimos versos de la primera de las tres estrofas del himno a S. Silvestre, donde se ruega así al santo:

1. Precámur tántum présulem	Rogamos a tan gran prelado
pro nóbis ésse súpplicem,	que suplique por nosotros,
préce sóluat crimínibus,	que con sus ruegos nos libre de los crímenes,
préce firmet uirtútibus ²³ .	que con sus ruegos nos reafirme en las virtudes.

Como en la estrofa anterior, todas estas composiciones presentan rima *aabb* a partir de la última vocal. En ella el anónimo himnodista se sirve también de la anáfora de *prece* en los dos versos finales, dotados de una estructura paralela, y la figura etimológica de dicho término con el verbo que abre el himno junto con la aliteración de *pr-* al inicio de todos los versos.

Los otros dos himnos del breviario están formados por versos más largos: el dirigido a S. Benito (*Conditor rerum omnium, Deus*) por estrofas de cuatro versos decasílabos divididos en dos hemistiquios 5p+5p²⁴. Pero, sin duda, el más interesante formalmente es el dedicado a los santos Inocentes (*Laudet exsultans Dominumque*

22.	f. s. XI-c. s. XII	s. XII	s. XIII
	10/19	7/32	6/65

Según J. SZÖVÉRFY (1998: 79) la estrofa ambrosiana rítmica es la más frecuente en la himnodia hispana post-mozarábica.

23. Tomamos el texto de AH 16.254, nº 442.

24. Dos de sus versos tienen una sílaba más en la única edición completa existente de este poema de 7 estrofas, que se haya en AH 11.86, nº 141.

*terre*²⁵), un poema formado por 5 estrofas sáficas, tipo estrófico que ya era habitual en la himnodia mozárabe²⁶ y siguió siéndolo en la romana. La pieza obedece las normas de esta estrofa rítmica con sus tres versos endecasílabos manteniendo siempre la cesura tras el 5º pie y los acentos en las sílabas 4ª y 10ª, y el adónico, en la 1ª y 4ª; en bastantes ocasiones los endecasílabos presentan un acento inicial. Como muestra véase la segunda estrofa, que proclama la santidad de los niños:

2. Vócibus nécdum poterant fatéri glóriam Christi, moriendo sáncti fántur et páлма renitent triúmphi láude perénni.	Todavía no podían proclamar sus voces la gloria de Cristo, al morir santos se les llama y por la palma del triunfo brillan con perenne alabanza.
--	---

Sus versos presentan homotéleuton, que, aunque en esta estrofa afecta a todos ellos, no ocurre siempre así en el resto²⁷. El poeta subraya en ella la calidad de *infantes* de los niños y juega con la repetición de raíz *fa-* en dos de los verbos (*fateri*, *fantur*); sobre tal incapacidad para hablar vuelven a insistir las siguientes estrofas. Podemos verlo en la tercera, que relata la razón y el autor de la muerte de esos santos infantes, y en la que sólo riman los versos intermedios:

3. Dum putat Chrístum iugulare nátum, máctat inbélles pueros Heródes hóstis, elíngues perimens phalánge móрте cruénta.	Como cree matar al Cristo nacido, Herodes, su enemigo, asesina a débiles niños y hace aniquilar a mudas falanges con una muerte sangrienta
---	---

Éste es el mismo tipo de estrofa rítmica en la que está escrito el *Carmen Campidoctoris*, y, como él, presenta rima, con lo que parece claro que, como han afirmado ya diversos estudiosos, dicho poema se inscribe dentro de la tradición himnica, también de la hispánica. De hecho, esta estrofa es la más frecuente en Hispania tras la ambrosiana²⁸, aunque no en la zona de nuestra consideración, donde sólo aparece en otro himno del appendix del *Codex Calixtinus* (*Signa sunt nobis sacra, que leguntur*).

Las formas cuantitativas las encontramos en un himno de 47 hexámetros leoninos que celebraba a Sto. Domingo a finales del s. XI (*Ad sennium mundo per longa*)²⁹ y en tres del *Liber Sancti Iacobi*, en hexámetros o en dísticos elegíacos,

25. Editado en *AH* 19.163, nº 281, de donde tomamos el texto.

26. Así afirman J. SZÓVÉRFY (1998: 52), S. MARTÍNEZ (1991: 49) o R. WRIGHT (1989: 220-221).

27. La irregularidad de la rima es una constante en los himnos rítmicos de esta primera época o período de transición.

28. J. SZÓVÉRFY 1998: 79.

29. Ha sido editado y estudiado por V. VALCÁRCEL (1982: 156-159 y 587-590, respectivamente). Este estudio encuentra argumentos a favor y en contra de que su autor sea el mismo de la *Vita* en prosa del santo y de que la pieza se compusiera para ella. Desde luego la pieza está en consonancia con el objetivo de la *Vita*, comparte su tono hagiográfico y su calidad encaja, como dice el Dr. Valcárcel, con un autor de origen foráneo.

como éste formado por 17 dísticos que celebra la fiesta del apóstol y comienza así:

Salve festa dies, Iacobi ueneranda tropheo,
qua celos subiit proximus ille Deo.
Salve, festa dies³⁰.

Salve, día festivo, venerado por la
[victoria de Santiago,
por la que subió a los cielos muy
[cerca de Dios.
Salve, día festivo.

Sigue en su primer hemistiquio y en su forma el conocidísimo himno del domingo de Pascua de Venancio Fortunato: *Salve festa dies, toto uenerabilis aeuo*, con la adición de rima bisilábica consonante entre los dos miembros del dístico. Ese primer hemistiquio funciona además como una especie de estribillo que se repite tras cada dístico. Composiciones con estribillo se encuentran algunas en este período, aunque no abundan.

Aunque según Szövérfy la mayor parte de las secuencias hispanas son de origen catalán, hay unas 28 que con cierta seguridad se pueden adscribir al territorio castellano-leonés, la mayor parte proceden del código de las Huelgas, y todas muestran influencia extranjera, generalmente gala³¹. Las tres más antiguas que se conservan³², del s. XII avanzado, tienen la estructura típica del segundo período de evolución de la secuencia con estrofas pareadas irregulares, e incluso una de ellas conserva individuales la inicial y la final. A pesar de escribir a finales del s. XIII o comienzos del siguiente el franciscano Juan Gil de Zamora (*ca.* 1241-1318) compone una secuencia con la primera y última estrofa individuales, pero el resto pareadas regulares y con rima también regular desde la penúltima vocal. Se trata de una pieza no litúrgica incluida entre una serie de meditaciones alfabéticas en prosa en el libro *De Maria*³³ dedicado a Alfonso X. Como suele ser habitual en los himnos marianos, gira en torno al misterio de su maternidad virginal. En su reflexión el franciscano recurre a un *Rhythmus de incarnatione et de septem artibus* adscrito a Alain de Lille, que mostraba la incapacidad de las artes para explicar este misterio y además reflejaba la disputa contemporánea entre los defensores de las *Artes* y los teólogos³⁴. Comenta-

30. Se halla en el f. 117r-118r del código. Seguimos la edición más reciente de K. HERBERS & M. SANTOS NOIA (1998: 129). También fue editado en *AH* 17.194. Los otros dos poemas del *Codex* son *Iacobe sancte, tuum repetito tempore festum* en hexámetros y en el apéndice *Ecce Dei redeunt magnalia* también en dísticos elegíacos.

31. J. SZÖVÉRFY 1998: 116-124.

32. *Hauriat ex plana* dedicada a S. Pedro *ad vincula* (Díaz 1120), *Vocis sono/dulci tono* a los mártires y confesores (Díaz 1122) y *Fidelium turma* a Sto. Tomás apóstol (Díaz 1132).

33. Es la *meditatio XXII*, con comienzo por *y*.

34. Su *incipit* es *Exceptiuam actionem* y se halla editado por M. TH. D'ALVERNY (1965: 37-39) y *AH* 20.42. Vid. J. SZÖVÉRFY 1962.

remos brevemente las tres primeras estrofas. En la overtura introduce el tema, la madre del Todopoderoso, a la que define con una expresión también tomada de Alain de Lille³⁵:

1. Ymago, ymitago	(7p)	Imagen, imitación
mu<n>dissima Altissimi,	(8pp)	purísima del Altísimo,
genitrix Omnipotentis.	(8p)	madre del Todopoderoso.

En el segundo par evoca la contravención del orden natural que ha producido dicho acontecimiento:

2a. Natura dolens miratur atque ratio quod sic priuilegio ³⁶ suo derogatur. Illis fortuna condolens una sepe lamentatur ³⁷ . Licet his effectuum ³⁸ ius supponatur ³⁹ , nouum opus nunc creatur praeter ius suum.	2b. Ordo stupet naturalis, nam a riuulo fons manat, a flosculo ramus et causalis ⁴⁰ res a causato. Sic commutato ordine finalis ⁴¹ res tenet principium, sic uariatum idem est, causans causatum, sequens preuium.	(8p, a) (5pp, b) (7pp, b) (6p, a) (5p, c) (5p, c) (6p, a) (7pp, d) (5p, e) (8p, e) (5pp, d)
---	--	---

La naturaleza y la razón se asombran dolientes de ser así despojadas de su privilegio. La fortuna se lamenta a menudo condoliéndose con ellas. Aunque la jurisdicción sobre sus efectos está sometida a éstas, ahora se crea una nueva obra fuera de su gobierno.

El orden natural se queda en suspenso, pues del río mana la fuente, de la flor el ramo y la causa de lo causado. Trastocado así el orden, el final tiene el principio, así lo diverso es idéntico, la causa es lo causado, lo siguiente es lo previo.

A partir de la tercera inicia el catálogo de las artes liberales, dedicando a cada una de ellas una estrofa y comenzando, como era tradicional, por la gramática, para señalar cómo les afecta tal alteración:

35. Quien se la aplica al ser humano: *Homo dicitur imago Dei, quasi imitago, quia non est ita expresse similis Deo sicut angelus* (sent. 29). Para la edición del texto utilizamos el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid ms. 9503 (s. XIV) y las ediciones de F. FITA (1885: 392-396) y AH 32.233-235, n° 192.

36. quod sic AH : quod te ms., quo cilicet Fita.

37. sepe om. AH.

38. his AH : hiis ms., iis Fita; effectuum ms. AH : effectuum Fita.

39. ius ms. Fita : uis AH.

40. ramus ms. Fita: radix AH.

41. finalis ms. : finali Fita, AH.

3a. Actium uerbum passium iam efficitur. Ab alio nascitur quod est primitium. Est compositum ⁴² simplex; finitum fit infinitium ⁴³ . Sic contra gramaticum non respectuum confertur, non defectuum fit eclipticum.	3b. Nunc logicus admirari cogitur quia ⁴⁴ simul sunt contraria, scitur ⁴⁵ sociari partus pudori et ita mori hic locus: hec mari mulier concubuit si partu freta ⁴⁶ fiat, nam eadem feta et uirgo fuit.	(8p, a) (5pp, b) (7pp, b) (6p, a) (5p, c) (5p, c) (6p, a) (7pp, d) (5p, e) (8p, e) (5pp, d)
--	---	---

El verbo activo ya se convierte en pasivo. De otro nace el primitivo. Es compuesto el simple, se hace finito el infinitivo. Así contra el gramático el no respectivo (absoluto) es comparado; el no defectivo se vuelve elíptico.

Ahora el lógico es obligado a asombrarse de que los contrarios se produzcan al mismo tiempo, se sabe que el parto se asocia al pudor y de la misma manera este lugar a la costumbre: esta mujer se unió a su marido si se halla segura de su parto, pues ella estuvo a la vez preñada y virgen.

Como se puede observar, recurre al vocabulario técnico propio de cada arte, especialmente intenso en el caso de la gramática.

La complejidad formal, léxica y conceptual de esta secuencia y el resto de versos de Juan Gil nada tiene que ver con la sencillez y cierta *rusticitas* de los seis himnos en honor a San Isidro, que algunos le han adjudicado⁴⁷, como se puede observar en la sexta estrofa del poema *Iam pura fragrant balsama*⁴⁸:

6. Inter sanctos attollere dignatus est hunc famulum Deus, cultorem colere ob meritorum cumulum uirtutum hunc ex munere, quas frequentat ad tumulum.	(8pp) (8pp) (8pp) (8pp) (8pp) (8pp)	Entre los santos se dignó a elevar a este siervo Dios, a cultivar a este cultivador por la cantidad de sus méritos con el don de los milagros que realiza junta a su tumba
---	--	---

42. *Compositum* debe leerse aquí *compositum*, pues rima con *finitum*.

43. *infinitium ms.* : *infinitum AH*

44. *quia ms., AH* : *quod Fita*

45. *scitur ms.* : *scita corr. Fita AH*

46. *freta ms.* : *leta Fita, AH*

47. Principalmente F. FITA (1886), que edita los himnos en las pp. 129-142, después reeditados con revisión de Q. ALDEA en *Los milagros* 1993, con traducción de P. SAQUERO y T. GONZÁLEZ ROLÁN. Sin embargo, otros no creen en tal identificación como DREVES, *AH* 16.182-187, o más recientemente N. SANZ MARTÍNEZ (1983).

48. Para su edición seguimos el códice de la Colegiata de S. Isidro de Madrid donde se encuentran, p. 34. Dicho códice ha sido fechado en el último tercio s. XIII por T. MARÍN y M^a L. PALACIO en *Los milagros* 1993: 155.

Cinco de estos himnos emplean el dímeter yámbico en estrofas de seis (*Magne uirtutis titulo, Quis sicut noster Dominus, Iam pura fragrant balsama*), cuatro (*Vota promant herilia*) o dos versos (*Letificati precio*), y en el sexto (*Felix fidele munus*) se alternan los heptasílabos paroxítonos y proparoxítonos.

En el s. XIII hay también 9 secuencias victorinas o góticas perfectas, cuatro de ellas del códice de las Huelgas (*Flauit auster flatu leni, Confessorum agonía, Rex eterne maiestatis, Ad honorem saluatoris*) y otra, obra de Juan Gil de Zamora (*Quid uigoris, quid amoris*)⁴⁹, junto a otras diversas variedades de estrofas regulares.

En cuanto a la autoría de estos himnos, como decía, la mayoría de ellos, al igual que los de otras zonas europeas, son anónimos o de atribución muy insegura. En los inicios de nuestro período contamos con algunos adscritos a Grimaldo, el monje galo de Sto. Domingo de Silos que compuso la *Vita* en prosa del patrón de su monasterio. Concretamente tres piezas en honor a S. Felices pertenecientes a un oficio conmemorativas de su *traslatio* a S. Millán de la Cogolla⁵⁰, cuyo relato en prosa redactó Grimaldo. Tales himnos debieron de componerse por las fechas de tal *traslatio*, realizada en 1090⁵¹. También se le han atribuido 10 himnos en honor a Sto. Domingo, uno de ellos métrico⁵². Todos los trasmite Vergara (1736), que dice haberlos tomado, unos de un libro *in quo literis Gothicis est scripta Vita sancti Dominici*⁵³, otros de un *Officium liturgicum*⁵⁴. Veamos una de las piezas rítmicas que acompañaban la *Vita* del santo en el manuscrito copiado por Vergara. Consta de tres estrofas más la doxología trinitaria, todas ellas ambrosianas con rima *aabb* (1ª y 2ª) o *aaaa* (3ª y 4ª) a partir de la vocal final.

49. El resto son: *Ab excelso maiestatis, Congaudentes iubilemus, Gratis factus Deus homo y Adest annus iubileus* El resto son: *Ab excelso maiestatis* (Díaz 1517), *Congaudentes iubilemus* (Díaz 1514), *Gratis factus Deus homo* (Díaz 1512) y *Adest annus iubileus* [ms. polifónico de Madrid, BN 20486, procedente de Toledo y con repertorio de Nôtre Dame (Asensio 1997)].

50. Díaz 1107. Vid. sus *incipit* en n.9.

51. J. SZÖVÉRFY (1998: 105) los data sin más explicaciones en el s. XII, quizás porque DREVES (AH 16.130, n° 202) sitúa erróneamente dicha translación en 1128. Según este último estudioso, por su falta de forma poética las piezas habrían sido compuestas o bien antes de finales del s. XII o bien en el s. XV.

52. Sobre el métrico, vid. n. 29.

53. Ese manuscrito era, según testimonio de Martín Sarmiento, el corrector de pruebas de Vergara, del s. XI. Esta es su descripción: «contiene las Actas Latinas que escribió el monje Grimaldo, discípulo del santo; y se sacaron de un códice antiquísimo, escrito con caracteres góticos, del siglo undécimo, el qual, ví, léi y registré todo, y le contejé con lo que se imprimía, pues yo mismo asistí a la corrección de los pliegos» (*apud* V. VALCÁRCCEL 1982: 26). En dicho libro estarían *Dominici Christi militis* (AH 16.108, n° 164; VERGARA, p. 457), *Dominico patri supero* (AH 16.109, n° 165; VERGARA, p. 457-458) y añadidos en el último folio: *Fili ex patre genite* (AH 16.109, n° 166; VERGARA, p. 458), *Dominice dignissime* (AH 16.110, n°167, VERGARA, p. 458), *Exsultantes et psallentes* (AH 16.110, n° 168; VERGARA, p. 459), *Consors lucis sempiternae* (AH 16.111, n° 169; VERGARA, p. 460). Los dos últimos son atribuidos por Vergara a un gramático desconocido llamado Felipe de Huesca y según SZÖVÉRFY (1998: 99) su forma y versificación son sospechosas de ser tardías.

54. De ahí procederían *Hymnus cantetur hodie* (AH 16.107, n° 161; VERGARA, p. 453), *Inthronizatur hodie* (AH 16.108, n° 162, VERGARA, p. 456), *Beata nobis gaudia* (AH 16.108 n° 163, VERGARA, p. 456).

Las dos primeras comienzan con el nombre del santo en un verso con una sílaba más que el resto⁵⁵. La inicial proclama su santidad:

1. Dominici, Christi militis,
micat corona nobilis,
quem superna Ierusalem
Christo pretendit nobilem.

De Domingo, soldado de Cristo,
brilla la noble corona,
noble al que pretende
para Cristo la Jerusalén celeste.

Las otras dos le ruegan que asista a su rebaño:

2. Dominice, consors felicum,
accepta preces supplicum:
hunc tuum gregem uisita⁵⁶,
cuncta pellens fantasmata.

Domingo, compañero de los dichosos,
acepta las preces de los suplicantes:
visita a esta grey tuya
expulsando todos los espectros.

rebaño que debe de estar formado por los monjes de Silos, pues, como deja clara la tercera estrofa, el himno fue escrito para el monasterio que guardaba su cuerpo:

3. Membra tua felicia
hec retinet basilica:
te uenerantes subleua
impetrando celestia.

Tus dichosos miembros
conserva esta basilica:
ayuda a los que te veneran
proporcionándoles los bienes celestiales.

Por lo demás, la pieza carece de cualquier complicación retórica y también de inspiración poética.

Después hay que esperar a finales del s. XIII para volver a encontrar un grupo de himnos salidos de la pluma de un autor conocido y destacado, hablamos de Juan Gil de Zamora.

La mayor parte de todos estos himnos fueron editados por Dreves en los volúmenes 16 y 17 de los *Analecta hymnica* a finales del s. XIX (en 1894) y es una asignatura pendiente de la filología mediolatina hispana su reedición así como la revisión de todos los manuscritos litúrgicos de estos siglos conservados⁵⁷. También de tales fechas proceden las únicas ediciones publicadas de las composiciones de Juan Gil de Zamora y de las dedicadas por Juan diácono a S. Isidro labrador, que realizó F. Fita⁵⁸. Como excepciones tenemos el *Codex Calixtinus*, que ha recibido una reedición reciente⁵⁹, y el código musical de la

55. Quizás por una pronunciación sincopada de dicho nombre.

56. hoc tuum *Vergara*.

57. Labor que pretendemos realizar nosotros a partir de este momento.

58. F. FITA 1885 y 1886: 102-152, respectivamente.

59. K. HERBERS & M. SANTOS NOIA 1998.

Huelgas, con dos en los últimos años⁶⁰, que, sin embargo, difícilmente superan la primera de Higinio Anglès⁶¹.

La nómina de personajes divinos a los que se dedican estos himnos es realmente pequeña: Santiago, el patrón hispano, tiene la preferencia gracias al *Codex Calixtinus* (23 piezas) y sólo es superado por la Virgen (33), cuyos himnos proceden, con una sola excepción, del s. XIII en coincidencia con el auge de su culto y otras obras hispanas en lengua vernácula que la tienen como protagonista: los *Milagros* de Berceo o las *Cantigas* del rey Sabio. En las tres centurias son cantados algunos santos relacionados con el territorio peninsular: así entre los himnos más antiguos se celebra al ya mencionado S. Felices, al que en uno de ellos (*Celorum Christe rex pie*) se ruega como:

4. Emiliani magister,
uiam pandisti et iter
quo ad supernum Dominum
possit dirigere gressum.

Maestro de Millán,
mostraste la vía y el camino
por el que poder dirigir nuestros pasos
al Señor celestial.

o a Sto. Domingo. También está presente en los himnos más antiguos un santo italiano, S. Gregorio de Ostia, que, como relata el propio himno (*Gregorius mirabilis*) sobre la base de su leyenda, fue enviado por el Papa a la Rioja para librarla de una plaga de langostas⁶²:

2. Patris iussis obtemperans
uenisti in Hispaniam,
prospera mundi refutans,
ob pestem locustariam.

Obedeciendo las órdenes del Padre
viniste a Hispania tú,
que rechazas los placeres del mundo,
a causa de una plaga de langosta.

A dos santos visigodos, Ildefonso e Isidoro, se conservan sendos himnos⁶³. En el s. XIII son muy pocos los santos no evangélicos celebrados en los himnos: por un lado, tres santas de los primeros tiempos del cristianismo (Sta. Catalina, Sta. Marina y Sta. Bárbara) y, por otro, dos santos locales, Pedro de Bourges, obispo cluniacense del Burgo de Osma, y el mencionado labrador madrileño S. Isidro.

Una peculiaridad hispánica considera Szövérfy la creación de himnos para conmemorar las diversas fiestas que celebraban victorias militares de la Recon-

60. G. ANDERSON 1982 y J. C. ASENSIO 2001.

61. H. ANGLÈS 1931.

62. Editado en *AH* 16.143, nº 237.

63. J. SZÖVÉRFY (1998: 106) piensa que los de Ildefonso y el primero de Isidoro bien podrían ser posteriores, a pesar de que son fechados por DÍAZ (1098 y 1109) en el s. XII. Ildefonso: *Celsi confessoris /festum venerandum...* (*AH* 16.168-169, nº 289) y *Laude devota hymnos decantemus* (*AH* 16.169-170, nº 290). Isidoro: *In laudem ecclesiae, Christo* (*AASS* Apr. I, pp. 350-351) y otro añadido a la *Vita sancti Isidori ab auctore anonymo saeculis XI-XII exarata* (ed. J. C. MARTÍN, *CC SL* 113B, Turnhout 2006).

quista sobre el Islam. El único que quizás se pueda adscribir a este periodo, concretamente al s. XIII, es una secuencia formada por estrofas pareadas de tres septenarios trocaicos y rima bisilábica aabccb, que celebra la victoria de las Navas de Tolosa de 1212⁶⁴ como *Triumphus Crucis* sin mayor concreción, según era habitual⁶⁵, con este inicio:

1a. Noua Crucis gaudia

recolat Hispania

leto cum tripudio

Nuevas alegrías de la Cruz renueve His-
pania con alegre danza

1b. noue memor gratie

nouequé uictorie

Crucis patronicio.

acordándose de la nueva gracia y de la nue-
va victoria bajo el patrocinio de la Cruz.

Se cierra con una estrofa individual de agradecimiento a Cristo:

7. Pro tali uictoria

detur Christo gloria.

Por semejante victoria

glorifíquese a Cristo.

4. LOS OTROS GÉNEROS POÉTICOS

La producción dentro del resto de los géneros poéticos es más menguada, especialmente en los dos primeros siglos. De hecho no nos ha llegado apenas nada de casi los primeros 150 años. No sorprende demasiado si recordamos que el s. XI comienza de forma muy poco halagüeña para las tierras leonesas y castellanas, asoladas por las expediciones de Almanzor, que afectaron a ciudades importantes como la capital del reino leonés y la del apóstol, Santiago de Compostela, o a centros monásticos señeros como Sahagún, entre otros muchos enclaves. Sin duda alguna, en aquellos momentos el reino cristiano más poderoso de la Península era el navarro, donde reinaba Sancho III el mayor (1004-1035). Precisamente fue su primogénito, Fernando I, el que en 1037 unificará bajo su gobierno por primera vez el antiguo reino y el nuevo condado, y recuperará para el norte cristiano la hegemonía frente al Al-Andalus, que ya nunca se volverá a perder. Así la cuenca del Duero se irá convirtiendo poco a poco, con el avance de la Reconquista, en zona segura y libre de las razzias de antaño. Aunque la situación fue mejorando con el avance del siglo, fueron éstos tiempos todavía muy difíciles para la zona, centrados en una intensa actividad guerrera. En consecuencia, la cultura era una ocupación muy secundaria. Sin embargo, con Fernando y su esposa doña Sancha entran en el reino los primeros aires europeos que traen consecuencias culturales, que en este momento afectan únicamente a las artes plásticas, dando comienzo el románico de la mano de artistas de origen galo,

64. J. SZÓVÉRFY 1998: 127.

65. S. CORBIN 1947: 207. Pieza editada en *AH* 37.26, n° 18.

probablemente por mediación de Cluny con la que el rey mantenía estrechas relaciones. Las demás manifestaciones culturales tendrán que esperar al reinado de Alfonso VI, que abrirá definitiva el reino a Europa patrocinando la entrada de Cluny y del rito romano en él. Sin embargo, parece que el rey, preocupado de cuestiones más prácticas, como la organización de una cancillería o la «europeización» de la iglesia hispana, no percibe aún los servicios que la poesía puede rendir a la monarquía, y ésta queda en manos de los religiosos francos y circunscrita al ámbito litúrgico. La persona de este rey sólo aparecerá en la poesía posterior: con una imagen muy poco favorecedora en el *Carmen Campidoctoris*, pero alabado más tarde en los *Rithmi de Iulia Romula* como *alter David forcior, magnus preliator* (v. 154).

Con esta situación no debe extrañar que apenas se conserve producción literaria de ese siglo y mucho menos poética. Los únicos poemas no líricos datados en tal centuria eran un *Carmen de signis Zodiaci* (Díaz 871) y otro breve poema (*Plus me letificat qui dat*), copiados en un códice misceláneo visigótico de la colección Borbón-Lorenzana de la biblioteca pública de Toledo⁶⁶. Pero hay que olvidarlos puesto que Díaz (1972) demostró que tal manuscrito, al contrario de lo que se había creído durante mucho tiempo, no era auténtico, sino una falsificación hecha en torno a 1772 por un tal Palomares, que copió fragmentos de obras sacados de otros códices.

Será con el siguiente Alfonso, el emperador Alfonso VII, con el que la poesía latina entre el ámbito regio castellano-leonés, pues bajo sus auspicios se compuso una de las más conocidas piezas poéticas hispanas del período, el llamado *Poema de Almería*, parte final de la crónica sobre el emperador⁶⁷. La pieza épica ha interesado más como testigo de la tradición cidiana o de las circunstancias histórico-políticas del momento que como obra literaria, aunque por suerte en los últimos años los filólogos latinos se han ocupado de su estudio analizando su aspecto formal y literario, y consiguiendo valoraciones más ajustadas. Por ejemplo, sus hexámetros son hoy muy bien conocidos gracias a los minuciosos trabajos del Dr. Martínez Pastor (1988, 1991, 1992 y 1994), que demostró su carácter indiscutiblemente cuantitativo y sus incorrecciones puntuales. Sin embargo, creo que éstas últimas no son tantas si tenemos presentes las costumbres medievales a este respecto. Por ejemplo, 17 de los 36 errores de escansión señalados por tal estudioso afectan al término *imperator* en caso oblicuo, en los que es medido con -ra- breve⁶⁸, escansión que se encuentra en otros poetas medievales, por ej. en estos hexámetros de sendos epitafios carolinos:

66. ms. 381 (F. ESTEVE 1942: 278-280). Los había transcrito el propio. F. ESTEVE (1935: 223-225).

67. De la primera mitad del s. XII parece ser un *Carmen in Halonem grammaticum* (*Propono quod dopnus Halo*) conservado en Cod. Escorial C. III. 17 (DÍAZ 1094) y un poema de 32 hexámetros sobre los miembros del *scriptorium* de la catedral de Calahorra (DÍAZ 903), copiado en un homiliario de dicha sede de los años 1121-1125 y editado por LECLERCQ 1949: 105-106.

68. M. MARTÍNEZ PASTOR 1991: 185.

Hic Karolúm regém Románis *imperatórem* (EPITAPH. var. I,13,5)
 Filius hic magni Karoli fuit *imperatoris* (EPITAPH. var. II,48,3)

o en este otro de una obra de f. del s. XII su derivado adjetival:

Prófert ín mediúm tunc *imperatoria* iúra. (STEPH. ROTH. *Norm.* 1,545)

También pudo influir en ello la deficiente transmisión del texto, del que no se conservan más que tres copias independientes y ninguna anterior al s. XVI. En todas se interrumpe en mitad del v. 386, así que es muy probable que su autor no lo concluyera. Fechado con gran precisión entre finales de 1147 y comienzos de 1149, una de sus grandes incógnitas es la de su autoría. A pesar de recientes hipótesis en otras direcciones⁶⁹, la que parece más plausible, aunque de momento imposible de demostrar, es la que se lo adjudica a Arnaldo, obispo de Astorga⁷⁰, un clérigo de origen francés llegado a León quizás formando parte del séquito catalán que acompañó a doña Berenguela al reino para su matrimonio con Alfonso. Sobre él se han dicho ya muchas cosas para que nos detengamos más aquí.

En muy distintas circunstancias y varios reinados después se compuso el otro poema de naturaleza épica escrito en estos siglos. Lo compuso un antiguo abad de Sahagún llamado Guillermo Pérez de la Calzada en 1250. Por sus ambiciones personales el autor se cuida muy bien de no permanecer en el anonimato y se lo dedica al entonces infante Alfonso X. Según la propia introducción del poeta la obra gira en torno a la ciudad de Sevilla, cuya historia se cuenta desde su fundación por Julio César hasta el momento en que fue reconquistada por Fernando III. Frente al *Poema de Almería* el autor ha elegido la más sencilla versificación rítmica: sus 424 versos se agrupan en cuartetas de tridecasílabos, divididos en dos hemistiquios (7pp+6p) y con rima consonante. Según dice el autor, tiene pretensiones históricas, que quedan reflejadas en los textos de los que se ha servido como fuentes principales: la Biblia, las Etimologías de Isidoro y el *De rebus Hispanie* de Jiménez de Rada⁷¹. A Alfonso le dedica la siguiente cuarteta en tono elogioso⁷²:

Viribus et glória	intrat redimítus	En sus fuerzas y gloria llevado entra
regis primogénitus,	Alfonsus perítus;	el primogénito del rey, el sabio Alfonso;
probus pater pátrie,	cunctis eruditus,	probo padre de la patria, erudito en todo,
modestus in móribus	ut sale condítus.	de modestas costumbres como sazonado
	(vv. 281-284)	en sal.

El resto de la poesía de este período procede del reinado del rey castellano Alfonso VIII, que tras unos inicios problemáticos por su minoría de edad, se

69. J. M. CANAL 2000.

70. A. UBIETO 1957.

71. R. CARANDE 1997: 188-189.

72. ed. R. CARANDE 1997.

convirtió en el monarca más poderoso del momento y en el más ambicioso. De su mano Castilla alcanzó la hegemonía en Hispania y se relacionó hábilmente con otros reinos europeos, entre ellos el anglonormado de Enrique II Plantagenet, padre de su esposa Leonor. Su largo reinado está marcado también por las preocupaciones culturales, pues no en vano apoyó la iniciativa del obispo Tello Téllez de Meneses para la creación de un *Studium generale* en Palencia; asimismo está documentado el gusto por la poesía trovadoresca de su corte. Los resultados de este fomento de la cultura se hacen patentes en la producción poética latina de los años finales de su reinado o de los inmediatamente siguientes, es decir en la postrimerías del s. XII y los inicios del s. XIII, y en ello quizás tuvo también mucho que ver su mano derecha de aquellos tiempos, Rodrigo Jiménez de Rada. De entonces datan los dos poemas más extensos escritos en el período que analizamos: la *Vita Didaci* o Poema de Benevívere y el *Verbiginale*.

La *Vita Didaci* es un poema biográfico de 758 versos, dísticos elegíacos de perfecta factura moderna como he mostrado en un trabajo reciente⁷³, compuesto en los dos o tres años finales de vida del rey en el monasterio palentino de Santa María de Benevívere, junto a Carrión de los Condes, para contar y cantar la vida de su fundador, Diego Martínez, un segundón de una familia de la caballería villana, que realizó diversas fundaciones monásticas por los reinos de León y Castilla, aunque el poema sólo lo pone interesadamente en relación con este último. El autor de esta sorprendente obra, escrita según las tendencias literarias europeas más modernas y con influencia de diversos poemas anglonormandos, debió de ser uno de los diversos oriundos de esas tierras llegados al reino por mediación de los contactos diplomáticos y familiares entre ambas monarquías. Compuso el poema, sin duda, a petición del abad de Benevívere, pero también bajo la égida de Alfonso VIII, que llamativamente comparte protagonismo con el fundador en el poema⁷⁴. Éste se mueve, pues, a caballo entre el mundo religioso y el laico. Quizás una de las partes más destacadas del mismo, donde la hinchada retórica y la experta técnica métrica del poeta llegan a su culmen, es el planctus-alabanza por los tres últimos reyes castellanos, donde el lamento por el difunto se funde con la loa de su hijo y sucesor. Se cierra con la alabanza más extensa, dirigida a Alfonso VIII, que incluye al final un catálogo de sus virtudes⁷⁵:

73. E. PÉREZ RODRÍGUEZ 2008.

74. Vid. el estudio completo de la obra en E. PÉREZ RODRÍGUEZ 2008.

75. Texto y traducción tomados de E. PÉREZ RODRÍGUEZ 2008.

Dampna sue mortis compensat munere nati,
qui post fata patris regna paterna regit.
Nomen aui retinet non solum nominis heres,
sed morum. Mores exsuperare studet.

(.....)

Rege bono uidua diues meliore superbit
terra. Facit melior dampna minora boni.

(.....)

Preditat mentem sensus, facundia linguam,
preditat species ora manumque uigor.
Conmodus obsequio, sermone benignus, honore
congruus, ore placens consilioque bonus
promittit lete, largitur letius. Actis
splendidus, horrendus Marte, rigore grauis.

(vv. 63-66, 71-72 y 75-80)

Compensa el mal de su muerte con el don
del hijo, que tras el óbito de su padre rige los
reinos paternos.

Conserva el nombre de su abuelo, heredero
no sólo del nombre sino de las costumbres.
Se afana en superar dichas costumbres.

(.....)

La tierra, viuda de un buen rey, se enorgullece
favorecida con uno mejor. El mejor disminuye
la pérdida del bueno.

(.....)

Adorna la sensatez su espíritu, la elocuencia
su lengua; adorna la belleza su rostro y el
vigor su mano.

Dotado de complaciente condescendencia,
verbo afable, altos honores, rostro agradable
y buen consejo, promete con alegría y otorga
más alegremente. Por sus actos distinguido,
temible en la guerra, por su rigor severo.

En este fragmento se observan algunos de los recursos favoritos del autor de este poema biográfico de tono hagiográfico, basados la mayoría en la repetición, como la figura etimológica (v. 64), el políptoton (vv. 65-66, 71-72 y 79), la anáfora (v. 77-78), la aliteración (vv. 79-80), y junto a ello la antítesis (v. 71), la *gradatio* (vv. 71-72), el quiasmo (vv. 71 y 79-80) o el paralelismo de las construcciones (vv. 79-80). También usa ocasionalmente la rima para elevar el tono retórico: final (vv. 79-80), cruzada (vv. 65-66) o leonina, y la asonancia (vv. 63-64).

En directa conexión con ese *horrendus Marte* (v. 80) está el posterior relato de la mayor victoria del rey sobre el Islam antes de la de las Navas, la toma de Cuenca, sorprendente en un poema de de esta naturaleza sobre un fundador monástico.

Precisamente con Cuenca tiene que ver una alabanza poética breve sobre el monarca, compuesta en torno a 1189 en 14 hexámetros de diverso tipo, como introducción al fuero otorgado por él a esa ciudad tras su reconquista⁷⁶. Comienza el poema con una encendida alabanza de Dios en tono teológico, con un verso inicial repetido en algunos poemas, entre ellos el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, y con un término griego *hyle* (v. 3), que no parece usarse en poesía hasta el s. XII:

76. Editado críticamente por R. DE UREÑA Y SMENJAUD (1935: 109).

Principium sine principio, finis sine fine,
 presidium fer more pio, Deus unice, trine.
 Principium rerum Deus est, yle specierum,
 qui lumen uerum speciesque diesque dierum.
 (vv.1-4)

Principio sin principio, fin sin fin,
 ayúdame con piedad, Dios único y trino.
 el principio de las cosas es Dios, la materia
 de las especies, el que es la luz verdadera y
 la especie y el día de días.

Los dos primeros versos son hexámetros *ventrini*, pues riman las cesuras, en este caso curiosamente las heptemímeras, y los finales entre sí; los siguientes *unisoni*, pues tienen la misma rima final y leonina. Tras esa piadosa introducción, el poeta presenta al rey como *auctor codicis* y empieza un elogio que termina con sus gestas militares, primero contra los moros, después contra los cristianos, y cierra señalando su dominio sobre los reyes del resto de los reinos hispanos en otros dos hexámetros *unisoni*:

Sic Nauarrensem uicit, sic Legionensem;
 sí<e> Aragonensem domuit, sic Portugalensem.

Así venció al navarro, así al leonés;
 así domeñó al aragonés, así al portugués.

Algunos años después de la muerte del rey, entre 1220-1225 se compuso la obra poética más extensa del periodo con sus 4456 hexámetros leoninos, el *Verbiginale*⁷⁷. Es una pieza de naturaleza muy diferente a las anteriores, pues pertenece al género didáctico. Aunque menos ambicioso de contenido, porque se centra exclusivamente en un aspecto gramatical muy concreto, el estudio de los verbos latinos, se escribió como émulo de los grandes poemas gramaticales nacidos en el Norte de Francia en los albores del s. XIII, *Doctrinale* (2645vv.) y *Graecismus* (4545vv.): tiene su misma versificación, el mismo carácter técnico y el mismo estilo elíptico y críptico, y una extensión pareja, especialmente con el segundo de ellos. Además, también quiere sustanciar en versos la esencia de otra obra gramatical muy famosa en el s. XIII, en este caso en prosa y de naturaleza léxica, las *Derivationes* del italiano Hugucione de Pisa. La obra nace para la escuela palentina, pues en un prólogo mezcla de prosa y verso su desconocido autor se la dedica al obispo palentino Tello Téllez, promotor de la misma. A continuación describe detalladamente el contenido de los versos:

Lector, si generis uim uerbi noscere queris,
 huc aurem uerte; quod queris habebis aperte.
 Que cuiuis dantur, hic compositiua notantur
 lexque supinorum datur hic et preteritorum,
 uerbi structura patet hic. Tibi subiugo plura,
 nam cum mutatur uocalis uel breuiatur
 aut si longatur, hoc dogmate notificatur.
 (vv. 37-43)

Lector, si quieres conocer el valor del género verbal atiende a esto, lo que quieres conseguirás claramente. Se señalan los compuestos que cada uno recibe y se ofrece aquí la ley de los supinos y pretéritos, aquí se muestra la construcción del verbo. Te añadido más, pues se indica en forma de precepto cuándo se cambian las vocales, se abrevian o se alargan.

77. E. PÉREZ RODRÍGUEZ 1990.

Los versos del cuerpo de la gramática son mucho más áridos, difíciles y monótonos, pero compuestos con la misma soltura y habilidad técnica que los anteriores:

<p>E-, con-, ad-, de-, pre- DOCEO uult quod sociare non neutris iubeo, docui doctumque teneto, corripuens primam quartum duplicem [sibi iungam. (vv. 1002-1004)</p>	<p>Se une a los prefijos <i>e-</i>, <i>con-</i>, <i>ad-</i>, <i>de-</i>, <i>pre-</i> DOCEO, al que no propongo asociar a los neutros; tiene <i>docui</i> y <i>doctum</i>, su primera sílaba es breve y lo construiré con doble acusativo.</p>
---	---

El autor se permite incluso contravenir en ocasiones las normas métricas en aras del contenido, pero siempre previo aviso al lector discente⁷⁸.

De principio del s. XIII pueden ser también otros dos poemas didácticos en dísticos elegíacos correctos y sin rima: *Est interdicta uenatio cuncta ministris, Extersis oculis aliorum dampna uidemus*, que se conservan en un único manuscrito⁷⁹ y han sido dados a conocer recientemente por Haye (2005). Según el manuscrito su autor fue un tal Helias Corrigiarius, maestro parisino⁸⁰, quizás de teología, originario probablemente de tierras castellanas a juzgar por una afirmación del segundo poema al hablar de la mordacidad:

<p>Hanc tenet et tenuit artem Gallecia prima. Defluit hec ad nos proximitate loci. (vv. 135-136)</p>	<p>Esta arte la tiene y la tuvo en primer lugar Galicia. Llegó a nosotros por la proximidad del lugar.</p>
--	--

Ambas piezas tienen un planteamiento típicamente didáctico: un maestro de edad madura escribe una serie de consejos para un joven, antiguo discípulo suyo, que según dice el prólogo, acaba de ser nombrado canciller de Hispania⁸¹:

<p>Audiat ergo libens tua passa iuuenta doceri, quod tibi deuotus mittit et optat amans. (II, vv. 19-20)</p>	<p>Así pues, escuche de buen grado tu juventud, [que acepta ser enseñada, lo que te envía el devoto y desea el que te ama.</p>
--	--

Haye cree que tal discípulo pudiera ser Rodrigo Jiménez de Rada, ya que cumple todos los requisitos, y en tal caso los poemas habrían sido compuestos entre 1206 y 1209⁸².

78. Vid. E. PÉREZ RODRÍGUEZ 1990:

79. Bruselas, Bibliothèque Royale, II 1159 (van den Gheyn theol. 1613).

80. Incipit tractatus magistri Helye Corrigiarii ad cancellarium Hispanie, quendam discipulum suum Parisius (f. 243v, *apud* TH. HAYE 2005: 321).

81. Vid. nota anterior.

82. 2005: 325-326.

En el primero, de 128 versos, enseña cómo debe comportarse un miembro del alto clero y cómo debe ejercer su oficio de canciller, para el que entre otras cosas le recomiendo la discreción como virtud esencial:

In summa foueas regis secreta fideli pectore seu ⁸³ quedam sacra sepulta uerens. Pre cunctis aliis tu cancellarius eius.	En suma, guarda los secretos del rey de forma fiel como si respetaras un santo sepulcro. Por encima de todas las demás cosas tú eres su canciller.
---	---

(vv. 23-25)

Tal rey sería Alfonso VIII. O le previene contra la simonía:

Gratia uenalis nec gratia iure uocatur nec confert aliquid spirituale bonum.	La gracia comprada no se llama con justicia [gracia y no proporciona ningún bien espiritual.
---	--

(vv. 95-97)

En el segundo, más largo, de 338 versos⁸⁴, le aconseja cómo buscar el reino de Dios, cómo comportarse en la iglesia y, finalmente, cómo oír y retener los sagrados dogmas. Para evitar la ociosidad le recomienda escribir poesía o cartas y le da una serie de normas estilísticas:

Vel metrice scribas alias uel seria dictes, scemate sub uario consona uerba leges. Elige quid, de quo, uerbis quibus, ordine quali duxeris et serues hec tria: sisque breuis nec nimis attrita nec ab usu deuia uerba protuleris, media progrediare uia. (vv. 85-92)	En otras ocasiones escribe versos o bien dicta cosas serias, bajo variado esquema leerás palabras adecuadas. Elige qué y de quién tratarás, con qué palabras y en qué orden escribirás y guarda estas tres normas: sé breve y no utilices palabras ni demasiado manidas ni desviadas del uso, avanza por un camino intermedio.
---	---

Tenemos aquí el caso contrario al que habíamos encontrando hasta ahora: foráneos cultos que componen obras en y para el reino leonés o castellano, ése al menos parece ser el caso de los supuestos autores del *Poema de Almería*, la *Vita Didaci* o el *Verbiginale*; en estos dos poemas, sin embargo, nos encontramos con un castellano culto que enseña y escribe fuera para un compatriota. Lamentablemente no tenemos más datos al respecto.

Estos dos poemas de Helias Corrigarius están llenos también de elementos de la sátira. Y la sátira precisamente la volvemos a encontrar en un grupo de 4 piezas líricas rítmicas del Códice musical de las Huelgas que contienen críticas contra la arbitrariedad de la justicia y el mal comportamiento de los preladados eclesiásticos, especialmente contra su venalidad. Uno de ellos es *O plangant*

83. sc. ceu (TH. HAYE 2005: 316).

84. Parte de ellos de difícil intelección en el manuscrito por el deteriorado estado de éste.

*nostrī prelatī*⁸⁵, un poema de 16 versos en el que alternan los octosílabos paroxítonos y los heptasílabos proparoxítonos con rima bisilábica de los versos de cada grupo entre sí. En él se critica a los prelados por ceder ante el poder temporal y se les pone de ejemplo un santo inglés contemporáneo, Tomás Becket:

O planga<n>t nostri prelati,
rebus suis uiduati
sunt et quasi religati
suis diocesibus.
Fauentes principibus,
mortis timore cecati,
spernunt uitam quam beati
trucidati, lapidati
habent in celestibus.
Spretis cruciatibus
ausum Tome gladiati
non uerentis mortem pati
cogitent nostri prelati
pro anathemathibus
latis in regalibus
in Anglicis ciuibus.

Quéjense nuestros prelados,
han sido despojados de sus cosas
y casi relgados
a sus diócesis.
Favoreciendo a los príncipes,
cegados por el miedo a la muerte,
desprecian la vida que los santos
despedazados y lapidados
tienen en el mundo celestial.
Puesto que desprecian las torturas,
piensen nuestro prelados
en el acto de valor de Tomás,
que herido por la espada
no temió sufrir la muerte
ante los anatemas
lanzados contra los ciudadanos
ingleses en sus reinos.

El culto a Beckett se introdujo en el reino castellano inmediatamente tras su asesinato de la mano de la reina inglesa Leonor, así que no es de extrañar que se erija en modelo de los prelados hispanos en el monasterio por ella patrocinado.

Como únicos representantes de la lírica profana contamos, junto a las anteriores composiciones, con tres conocidos *planctus* por la muerte de otros tantos reyes⁸⁶.

El lamento y la alabanza de los difuntos son los temas más frecuente de un tipo de poesía que no quiero dejar de mencionar, aunque sea brevemente, la epigráfica, mayoritariamente sepulcral. Es éste un campo sobre el todavía queda mucho por hacer incluida la publicación de todos los textos de esta zona⁸⁷.

Por citar un ejemplo, he elegido un breve texto no funerario perteneciente a la iglesia de Sta. María de Aguilar de Campoo, escrito en letra carolina en torno a

85. ANGLÉS 1931, n° 129. Los otros tres comienzan *Dum superbit impius* (ANGLÉS 1931, n°82), *Tres sunt causae conferendi* (ANGLÉS 1931, n° 111) y *Clama, ne cesses, Syon filia* (ANGLÉS 1931, n° 141).

86. De nuevo Alfonso VIII (*Rex obiit*, H. ANGLÉS 1931, n° 169), su padre, Sancho III, (*Plange Castella misera*, H. ANGLÉS 1931, n° 172) y quizás también el hermano de éste, el rey de León Fernando II (*Sol eclipsim patitur*). Los dos primeros en el códice de las Huelgas, el tercero en un códice florentino del s. XIII de San Pedro de Medicis (Pluteus I, f. 451) y ha sido editado también por H. ANGLÉS 1931: I, 356-357). Sobre los dos últimos vid. F. RICO 1969: 86-87.

87. A pesar de trabajos como los de M. PÉREZ GONZÁLEZ 1999 y A. GARCÍA LEAL 2005.

1160 en una cartela sostenida por un ángel⁸⁸. Está formado por dos hexámetros con una forma refinada:

<p>Huc ueni/entes,/ ista ui/dentes/ edoce/antur corde ge/mentes,/ ore fa/tentes/ ne mori/an- tur.</p>	<p>Los que vienen aquí y ven esto entérense, gimiendo en su corazón y confesándolo con su boca, de que no morirán.</p>
--	--

Se trata de hexámetros *tripertiti*, no dactílicos en este caso, con rima consonante, aunque bastante facilona, y escasa altura poética.

5. CONCLUSIONES

Precisamente el dominio de la técnica versificadora y la escasa inspiración poética son dos de los rasgos generales de la mayor parte de la poesía latina de los reinos de León y Castilla en los siglos estudiados. Por otro lado, mientras la lírica sacra está presente a lo largo en estos tres siglos en mayor o menor abundancia, perfección y riqueza, en parte de la mano de autores galos, el resto de la poesía está parcamente representado. Tras un período de casi 150 años en que los poetas latinos silencian su voz fuera del ámbito sacro, la poesía renace con el emperador Alfonso VII a mediados del s. XII, pero será bajo el reinado de su nieto, Alfonso VIII de Castilla, o a consecuencia de él, cuando podemos decir que la poesía latina alcanza su mayor producción, quizás porque, como afirma la *Vita Didaci*, uno de los poemas de ese período:

Nómen auí retinét non sólum nóminis héres,
 séd morúm. (vv. 65-66)

Sus preocupaciones culturales y las de su esposa, el deseo, como se ha dicho⁸⁹, de crear una imagen de su reinado, su apertura al exterior que favorecería la llegada de extranjeros a sus tierras y la salida de castellanos a Europa pudieron ser las causas de que, lejos de la corte y en algún caso en ella, se escribieran poemas de considerable longitud y con un fin muy concreto todos. De toda Castilla, Palencia es sin duda la tierra de la poesía latina, pues dos poemas, los más extensos, nacen de ella. Como epígono quedan los *Rythmi de Iulia Romula*, escritos en una época en que el romance le había comido ya mucho terreno al latín en los afanes poéticos y le iba a comer todavía mucho más.

88. M^a. E. MARTÍN LÓPEZ 2006. Esta estudiosa (2006: 630) apunta la inspiración del texto en una fuente francesa.

89. ARIZALETA 2007a y b.

BIBLIOGRAFÍA

- AH = *Analecta Hymnica Medii Aevii*, ed. Guido M. Dreves.
- M.-TH. D'ALVERNY, 1965, Alain de Lille. *Textes inédits avec une introduction sur sa vie et ses oeuvres*, Paris.
- G. ANDERSON, 1982, *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de las Huelgas*, 2 vols. (*Corpus Mensurabilis Musicae* 79), Roma.
- H. ANGLÈS, 1931, *El códex musical de la Huelgas*, 3 vols., Barcelona (reimpr. New York 1977).
- A. ARIZALETA, 2007a, «La sainteté du prince: à propos du *Poème de Benevivere* (XIII siècle)», *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or (Actes de la Journée d'étude 'Miroirs de sainteté'. 3 octobre 2005)*, ed. Amaia Arizaleta et al., Toulouse, p. 327-336.
- A. ARIZALETA, 2007b, «La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)», *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre, 2005)*, ed. Luzdivina Cuesta Torres, León, pp. 239-248.
- J. C. ASENSIO, 1997, *El Códice de Madrid. Polifonías del siglo XIII*, Madrid.
- J. C. ASENSIO, 2001, *El códice de las Huelgas*, ed. y trad. de los textos Josemi Lorenzo Arribas, Madrid.
- J. M. CANAL, 2000, «Elías, canónigo rotense, posible autor de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*», *Anuario de Estudios Medievales* 30,2, pp. 735-755.
- R. CARANDE, 1997, *Chronia hispana saeculi XIII*, CC CM 73, Turnhout, pp. 181-209.
- E. CASTRO, 1991, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela.
- S. CORBIN, 1947, «Fêtes portugaises: Commémoration de la vitoire chrétienne de 1340», *Bulletin Hispanique* 49, pp. 205-218.
- M. DÍAZ Y DÍAZ, 1958, *Index scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*, 2 vols., Salamanca.
- M. DÍAZ Y DÍAZ, 1972, «El códice 'visigótico' de la biblioteca provincial de Toledo. Sus 'problemas' literarios», *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid, pp. 105-114.
- M. DÍAZ Y DÍAZ, 1988, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, en colaboración con M.A. García Piñeiro y P. Oro Trigo, Santiago de Compostela.
- M. DÍAZ Y DÍAZ, 1999, «Para una nueva lectura del Códice Calixtino», *Pervivencia de la tradición Clásica. Homenaje al prof. Millán Bravo*, eds. M. Pérez, J. M^a Marcos & E. Pérez, Valladolid, pp. 83-90.
- M. DÍAZ Y DÍAZ, 2005, «Poesía religiosa en Compostela en el s. XII», *Poesía latina medieval (ss. V-XV)*, ed. M. Díaz y Díaz & J.M. Díaz de Bustamante, Firenze, pp. 47-56.
- F. ESTEVE, 1935, «El Codice misceláneo visigótico de la Biblioteca Pública de Toledo», *Anales de la Universidad de Madrid* IV/3, pp. 220-231.
- F. ESTEVE, 1942, *Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana*, Madrid.
- F. FITA, 1885, «Poesías inéditas de Gil de Zamora», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 6, pp. 381-391, 392-396, 396-405, 418-422 y 425-429.
- F. FITA, 1886, «Leyenda de San Isidro por Juan Diácono», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 9, pp. 97-157.
- H. FLÓREZ, 1781. *España Sagrada* 33, Madrid (reimpr. 1907).

- A. GARCÍA LEAL, 2005. «Las inscripciones latinas medievales en verso de Asturias» *Poesía latina medieval (ss. V-XV)*, ed. M. Díaz y Díaz & J.M. Díaz de Bustamante, Firenze, pp. 1027-1040.
- T. HAYE, 2005. «Schluss mit der Jagd ! –Die Lehrgedichte des Elias Corrigarius an Rodrigo Jiménez de Rada (Erzbischof von Toledo 1209-1247)», *Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt*, ed. M. Horster et Ch. Reitz, Stuttgart, pp. 313-330.
- K. HERBERS, & M. SANTOS NOIA, eds. 1998. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela.
- J. LECLERCQ, 1949. «Textes et manuscrits de quelques bibliothèques d'Espagne», *Hispania Sacra* 2, pp. 91-129.
- G. LOPETEGUI, 2005. «Poesía latina hispana: Lírica religiosa», en *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, ed. Vitalino Valcárcel & Carlos Pérez González, Burgos, pp. 135-179.
- Los milagros de S. Isidro (facsimil del códice)*. 1993. Transcripción Fidel Fita revisada por Quintín Aldea; traduc. Pilar Saquero y Tomás González Rolán; comentario codicológico Tomás Marín y M^a Luisa Palacio, Madrid.
- M.E. MARTÍN LÓPEZ, 2006. «Las inscripciones latinas de la provincia de Palencia», *IV Congreso Internacional de Latim Medieval Hispánico*, eds. Aires A. Nascimento & Paulo F. Alberto, Lisboa, pp. 627-638.
- S. MARTÍNEZ, 1991. «Épica románica en Cataluña. Reliquias de un tradición latina», *Studia in honorem prof. M. de Riquer IV*, Barcelona, p. 25-68.
- M. MARTÍNEZ PASTOR, 1988. «La rima en el *Poema de Almería*», *Cuadernos de Filología Clásica* 21, pp. 73-96.
- M. MARTÍNEZ PASTOR, 1991. «La métrica del *Poema de Almería*: su carácter cuantitativo», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 1, pp. 159-193.
- M. MARTÍNEZ PASTOR, 1992. «Las cláusulas del hexámetro en el *Poema de Almería*: tipología verbal», *Humanitas: in honorem Antonio Fontán*, Madrid, pp. 363-373.
- M. MARTÍNEZ PASTOR, 1994. «Las cláusulas del *Poema de Almería*: cadencia acentual», *Actas del VIII Congreso español de Estudios Clásicos II*, Madrid, pp. 619-625.
- A. MAYA, ed. 1990, *Chronica Hispana saeculi XII*, CC CM 71, Turnholt, pp. 109-248.
- A. MOISAN, 1992. *Le livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle. Étude critique et littéraire*, Paris.
- A. MONTANER, & Á. ESCOBAR. 2001. *Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador. Estudio preliminar, edición, traducción y comentario*, Madrid.
- J.L. MORALEJO, 1980. «Literatura hispano-latina (ss. V-XVI)», *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, ed. J.M^a Díez Borque, Madrid, pp. 94-137.
- M. PÉREZ GONZÁLEZ, 1999. «Inscipciones en verso del s. XII en el Reino Asturleonés», *Pervivencia de la tradición Clásica. Homenaje al prof. Millán Bravo*, eds. M. Pérez, J. M^a Marcos & E. Pérez, Valladolid, pp. 91-113.
- E. PÉREZ RODRÍGUEZ, 1990. *El 'Verbiginale', una gramática castellana del siglo XIII. Estudio y edición crítica*, Valladolid.
- E. PÉREZ RODRÍGUEZ, 2008. *Vita Didaci, poema sobre el fundador de Benevívere. Estudio y edición crítica con traducción del poema y de los diplomas relacionados*, León.
- F. RICO, 1969. «Las letras latinas del s. XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco* 2, pp. 9-91.
- F. RICO, 1985. «La clerecía del mester», *Hispanic Review* 53, pp. 1-23 y127-150.
- F. RICO, 1986. «Letteratura latina e poesia romanza del primo Duecento spagnolo», *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII*, eds. Claudio Leonardi & Giovanni Orlandi, Perugia-Firenze, pp. 105-123.

- N. SANZ MARTÍNEZ, 1983. «El códice de Juan Diácono», *San Isidro labrador, patrono de la villa y corte. IX centenario de su nacimiento*, Madrid, pp. 49-69.
- J. SZÓVÉRFY, 1962. «Alain de Lille et la tradition tchèque. Notes d'hymnologie médiévale», *Études d'Histoire littéraire et doctrinale*, Montréal-Paris, pp. 239-258.
- J. SZÓVÉRFY, 1989. *Latin Hymns*, Turnhout (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental* 55).
- J. SZÓVÉRFY, 1998. *Iberian Latin Hymnody. Survey and problems*, Classical folia editions. (1ª ed. 1971).
- A. UBIETO, 1957. «Sugerencias sobre la *Chronica Adefonsi Imperatoris*», *Cuadernos de Historia de España* 25-26, pp. 317-326.
- R. de, UREÑA y SMENJAUD, 1935. *Fuero de Cuenca (Formas primitiva y sistemática: texto latino, texto castellano y adaptación del fuero de Iznatoraf)*, Madrid.
- V. VALCÁRCER, 1982. *La 'Vita Dominici Siliensis' de Grimaldo. Estudio, edición crítica y traducción*, Logroño.
- S. de, VERGARA, 1736. *Vida y milagros de el thaumaturgo español Moyses segundo... Santo Domingo el manso*, Madrid.
- J. VEZIN, 2003. «El Codice British Library ADD. 30849 y la introducción de la Carolina en España», *Silos: un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos II*, ed. José A. Fernández Flórez, Burgos, pp. 211-222.
- R. WALKER, 1998. *Views of transition. Liturgy and illumination in Medieval Spain*, London.
- R. WRIGHT, 1989. *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*, Madrid.

POESÍA LATINA CLÁSICA EN EL *TRACTATUS DE MORALI PRINCIPIS
INSTITUTIONE* DE VICENTE DE BEAUVAIS

CARMEN TERESA PABÓN DE ACUÑA
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo analizar la utilización que el dominico Vicente de Beauvais hizo de determinadas imágenes literarias en su obra *Sobre la formación moral del príncipe* y, sobre todo, el empleo de las citas de los autores clásicos, para llegar a conclusiones sobre la interpretación de las diferentes *auctoritates* y la libertad con que las utilizaba.

Palabras clave: Vicente de Beauvais, imágenes literarias, *auctoritates*, interpretación.

Summary: The aim of this article is to study the way in which the Dominican writer Vicente de Beauvais used some literary representations and specially the quotations of classical Latin authors in his work *De morali principis institutione*. Through an analysis of such devices we can draw some conclusions on his interpretation of the various *auctoritates* and the freedom he used them with.

Keywords: Vicente de Beauvais, literary images, *auctoritates*, interpretation.

El *Tractatus de morali principis institutione* ocupa a nuestro juicio un puesto importante por razón de su contenido en la numerosa obra del dominico de Beauvais, que desarrolló su actividad literaria en el siglo XIII y de cuya vida tenemos escasísimos datos. Al tratarse de una exposición de las normas morales para un futuro rey o para gobernantes o ministros en general no tiene nada de extraño que para dar más fuerza a sus teorías el autor se sirviera de los medios literarios propios de los escritores medievales, como el acudir a las citas de la Biblia, de autores clásicos y de Padres de la Iglesia fundamentalmente como *auctoritates*.

Vicente usa un total de 69 citas de poetas clásicos (para lo que tenemos que tener en cuenta que se trata de una obra de 27 capítulos no muy extensos cada uno). De ellos el autor más utilizado es Ovidio que aparece en 31 ocasiones. Le sigue Séneca con 9, Horacio con 7, los *Disticha Catonis* con 5, Marcial y Juvenal con 4; Terencio y Lucano con 3 y Virgilio con 1 (naturalmente no incluyo los casos de versos citados dentro del texto de otro autor, como Tertuliano, Agustín, etc.).

Como notas previas generales antes de entrar en los casos concretos merece la pena señalar que Vicente toma de Ovidio un aspecto moral que no sólo no tiene el latino, sino que suele reflejar lo contrario que quiere decir el de Beauvais. En esa diferencia puede que esté la justificación de que el dominico se refiera a él a veces como «un poeta desconocido», y a *Amores* o al *Ars amandi* como simplemente *una obra sin título* o *Del Arte*. Por lo demás los textos de Ovidio con frecuencia relatan la propia experiencia del autor, cosa que lógicamente no aparece en el *Tractatus*, en donde, al contrario, la tendencia es a generalizar cualquier máxima que se expone. Sin embargo es curioso el paralelismo que hay, cuando se trata de la envidia, porque la que Vicente dice que experimentan los reyes es muy similar a la que el propio Ovidio dice que sufre y que ha sido la causa de sus desgracias.

Con Séneca hay en general una semejanza muy grande, porque casi todas las sentencias aparecen precisamente en boca de los príncipes, como Agamenón o Thyestes, y exactamente en el mismo sentido en que las aplica Vicente.

En cuanto a Horacio, son discrepantes los planteamientos, porque Vicente incluye un valor de generalidad y moralidad opuesto a la concreción y pragmatismo de los textos del latino.

En relación con Marcial y Juvenal, el dominico no tiene las notas particulares de ironía o dureza propias de aquéllos. De los textos de Lucano uno se repite dos veces y en un caso, lo que llamaríamos la moraleja, es diametralmente opuesta a la de Vicente, mientras que en el otro caso es similar.

Otro dato general, ya al margen de los autores, es que del capítulo primero en que aparecen dos citas, se pasa al VIII sin ninguna. Esto es explicable en la medida en que se trata de capítulos que podríamos llamar históricos; en ellos, sin embargo, se encuentran muchos testimonios de la Biblia, Padres de la Iglesia y similares.

Del resto de los capítulos no todos tienen menciones de los poetas clásicos y es notable que éstas no aparezcan en capítulos que son «especialmente espi-

rituales» o abstractos, como el X, en que se exhorta al rey a hacerse semejante a la Santísima Trinidad, o los dedicados a algunos aspectos de la bondad (XVII, XVIII).

Los que tienen más citas son los titulados: «Perversa condición de la corte» (IX) con 9 casos; «Cómo administrar los bienes temporales» (XIII), 9 casos; el que trata de que los preladados y gobernantes no deben creer con facilidad, (XXVII) con 12 citas, que es el que más tiene; y también es digno de señalar el XX, sobre la envidia, porque, aunque sólo tiene seis ejemplos, éstos son más amplios que ningunos otros.

Dentro de estos casos vamos a señalar sólo los que parecen más interesantes, procurando al mismo tiempo que sean de diferentes autores, aunque vamos a omitir algunos, como los *Disticha Catonis*, que por ser tan grande su semejanza en todo con los de Beauvais no aportan ninguna novedad digna de mención. El orden que voy a seguir es el de los capítulos, porque así será más manifiesta la finalidad que pretende Vicente de Beauvais al usarlo.

En primer término, el que ocupa el primer lugar, en el capítulo I, titulado *Del cuerpo del estado*, es de Virgilio (*Égloga* III, 60) y tiene un valor meramente enunciativo.

A Ioue principium
por Júpiter el comienzo;

Se trata de la invocación a Júpiter de Dametas pidiéndole protección al rivalizar en su canto con Menalco que toma como protector a Apolo.

Vicente, siguiendo a Plutarco, dice que el Estado es como un cuerpo sometido sólo a Dios y a quienes hacen las veces de Dios en la tierra, y de ese cuerpo la cabeza es el príncipe. En el *Tractatus* va a empezar por la cabeza, esto es, por el príncipe. A diferencia del carácter que llamaríamos piadoso de Virgilio, Vicente lo usa con un valor más bien didáctico.

En el mismo primer capítulo Beauvais sostiene como norma que hay que decir la verdad al príncipe, aconsejándole y corrigiéndole, aunque no le sea grato lo que escucha; se apoya para ello en el texto de la *Andria*¹ de Terencio que dice:

Obsequium amicos, ueritas odium parit.
«La complacencia produce amigos; la verdad, odio».

El cómico latino pone este en boca del pensamiento al esclavo Sosias a propósito del buen carácter de Pánfilo, hijo de su dueño, que sabe adaptarse a los demás y que no se enfrenta con nadie. La sentencia va precedido de un: *sapienter uitam instituit namque hoc tempore...* Por tanto el contenido de la

1. *Andria* I, 68 (Según el *Flor. Gall.*, f.74v) Coincide con la tradición directa.

frase es entendido del mismo modo, pero mientras que Sosias alaba la forma de actuar de Pánfilo, porque al no decir las verdades se gana los amigos, el dominico, en cambio, asegura que la verdad es lo importante y hay que decirla y sobre todo al príncipe, aunque no le guste. Por ello el contenido de *obsequium* es positivo en el latino y negativo en Vicente. Es un caso de descontextualización que recuerda al famoso *homo sum, humani nihil a me alienum puto* del mismo autor. Este mismo ejemplo se repite en el capítulo VIII, que comprende muchas sentencias y trata, como el mismo título indica «De la vanidad del poder terrenal». Aquí el ejemplo de Terencio tiene la misma enseñanza que antes, pero está aplicado a quienes rodean a los poderosos y los adulan no diciéndoles las verdades.

También en el capítulo VIII, al hablar de los muchos vicios, como la envidia, la calumnia, etc. que suele haber en la corte de los poderosos, Vicente cita a Lucano (VIII 493-494):

*Exeat aulam
qui uult esse pius.*

: «Que se vaya del palacio el que quiera ser piadoso».

El texto de Lucano dice: *exeat aula*; Vicente, quizá siguiendo a su fuente (tal vez el *Florilegio Gálico*) lo utiliza como transitivo, cuyo sentido sería: «Que evite el palacio...» con una pequeña diferencia de matiz.

Son palabras de Potino a Ptolomeo que le incitan a vengarse de Pompeyo y a no pensar en la justicia ni en la honradez. Es un consejo apropiado para un tirano que debe apoyarse en la ley del más fuerte y no dejar sitio para el escrúpulo en la corte. Vicente por su parte habla en todo este capítulo del palacio como símbolo del poder en el que abundan muchos males que enumera; y por cuyo peligro dice que no es el lugar apropiado para los piadosos.

En el capítulo IX «Sobre la perversa condición de la corte» el dominico dice que el poder a veces no permite al que lo ostenta la calma necesaria para hacer una buena acción, y siguiendo a Gregorio explica que el poder es como una tempestad en la que el gobierno del barco es especialmente difícil. Cita los tres casos siguientes como referidos a tempestades:

Ovidio en el libro *De los remedios* (369-370):

*Summa petit lior: perflant altissima uenti,
summa petunt dextra fulmina missa Iouis.*

«La envidia ataca lo más alto; los vientos azotan las mayores alturas, los rayos lanzados por la diestra de Júpiter se dirigen a lo más elevado».

Ovidio se refiere a los envidiosos que dirigen sus dardos a las cosas u obras más sublimes, como sus poemas y anteriormente los de Homero. Si se recitan por todas partes, se puede dejar que haya algunos que lo critican tachándolo de

licencioso. Defiende también el género amatorio y lo único que pide es seguir vivo para continuar escribiendo poemas; la envidia, por tanto, no es un gran peligro para él, que la considera vencida con sus palabras y que casi justifica por su propia capacidad literaria. Beauvais, en cambio, ve en ella un enorme mal, muy peligroso, que puede perturbar al gobernante y del que debe precaverse.

Horacio en el libro de las *Odas* II, 10, 9-12:

*Sepe quoque uentis agitatur ingens
pinus et celse grauiore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montes.*

«También a menudo los vientos agitan un pino enorme y elevadas torres se vienen abajo con caída más dura, y los rayos hieren las cumbres de los montes».

Horacio insiste en buscar la felicidad en lo moderado, no en la suntuosidad y grandeza, en algo intermedio desde el punto de vista material y Vicente lo aplica de nuevo a los males de los reyes. Es decir, la enseñanza de Horacio es: no quieras tener mucho para ser feliz; la de Vicente, en cambio: cuidado, si tienes el poder, tienes grandes inconvenientes propios de los que están arriba. Por tanto, el primero se refiere a los bienes materiales mientras que el segundo aplica estos versos a la situación moral de los poderosos.

Por último, el tercer caso es de Séneca: está en *Fedra* 1136-1140. Ponemos los dos textos, dado que existe diferencia entre ambos:

Texto de Vicente

*Celo
Iupiter alto uicina petit;
Non capit unquam magnos metus
Umilis tecti plebeia domus.
Circa regna tonat.*

Texto de Séneca

*Metuens caelo
Iuppiter alto uicina petit;
Non capit umquam magnos motus
Humilis tecti plebeia domus.
[circa regna tonat]*

«Júpiter desde el alto cielo alcanza las montañas vecinas; la casa plebeya de bajo techo no tiene nunca grandes temores. En torno a los reinos resuena el trueno».

El texto latino clásico empieza *metuens caelo...*(temiendo por su cielo..) Además tiene *motus*, en vez de *metus*. En cuanto al tono general es el mismo que quiere señalar Vicente, pero con la diferencia de que Séneca insiste en que la situación de los humildes es preferible por la tranquilidad y la falta de riesgos a la de los poderosos, mientras que la idea que destaca el francés es la de la otra parte, la que se centra en los muchos inconvenientes de la vida de los que están en lo alto.

En el capítulo XIII, *Sobre cómo deben administrarse los bienes temporales*, hay un caso interesante de un texto de Marcial (VIII, 44, 9-10 y 12).

Vicente	Marcial
<i>Vive semper, rape, coge: relinquendum est</i>	Titulle, moneo, vive: semper hoc serum est;
<i>Superba depressis archa pullulet nummis.</i>	Rape, congere, aufer, posside: relinquendum est.
<i>Iurabit heres te nichil reliquisse.</i>	Superba densis archa palleat nummis, Iurabit heres, te nihil reliquisse,

«Disfruta sin cesar, roba, amontona: tendrás que dejarlo. Aunque el arca soberbia rebose de monedas amontonadas, el heredero jurará que no le has dejado nada».

Estos versos están dentro de la máxima muy frecuente de Marcial *uiue*. El epigrama está dedicado a Titulo a quien reprocha Marcial que haga largos recorridos como cliente y que a las horas de bullicio ande de un sitio a otro recorriendo los lugares donde se cuecen los negocios; haga eso o robe o amase, etc., todo lo tendrá que dejar y su heredero no se lo agradecerá nunca e incluso dirá que no le ha dejado nada.

Vicente lo dice entre las recomendaciones económicas a propósito del dinero conseguido en abundancia y por malos medios.

Desde el punto de vista textual es también interesante el cotejo entre el autor y su cita porque el texto de Vicente, citado por él en el *Speculum Doctrinale*², tiene dos palabras del primer verso del epigrama que en las ediciones van separadas por coma o dos puntos, luego suprime parte de los imperativos poniendo *coge* en lugar de *congere*. *Densis* está sustituido por *depressis* y *palleat* por *pullulet*, de modo que sólo el último verso conserva la métrica.

En el mismo capítulo XIII, como ejemplo de sencillez y prototipo de las de Ovidio sirva el de *Ars amandi*, 2,13, que Vicente introduce con un lacónico «*ut ait poeta...*»

Non minor est uirtus quam querere parta tueri.

«No es virtud más pequeña conservar lo obtenido que buscarlo».

La circunstancia a la que se refiere Ovidio es completamente diferente a la de Vicente. El dominico lo trae a propósito de la importancia de conservar los bienes materiales que se poseen; es pues, un consejo de tipo práctico. En cambio, el latino se dirige a un joven al que le ha dado ya consejos para conseguir a su amada, y al que ahora va a dárselos para que la conserve. Difícilmente puede haber mayor diferencia de contextos.

En el capítulo XV: «El rey y los gobernantes deben conocer la Sagrada Escritura», Vicente se apoya en Juvenal para sostener que al rey no le es lícito legislar según su voluntad, de acuerdo con aquello de Juvenal (VI,223).

2. IV, 150-2,387B.

sic uolo, sic iubeo, sit pro ratione uoluntas,
«Esto quiero, esto mando, en lugar de la razón esté la voluntad»,

Juvenal lo aplica a las mujeres que dominan hasta límites inimaginables e inadmisibles a los maridos buenos que son incapaces de oponerse a ellas, como cuando una le ordena que crucifique a un esclavo. No hay motivos, ni acusaciones, ni pruebas de nada, pero ella *uult*. El sentido de ambos coincide, pero el ejemplo de Juvenal, además de no referirse a lo mismo, es mucho más duro y exagerado de lo que plantea el autor francés.

En el capítulo XVI «El rey debe superar a los demás en bondad», Vicente toma un ejemplo de Ovidio que atribuye a una obra «sin título» (*Amores* II, 8, 14):

Quod decuit reges, cur mihi turpe putem?
«Lo que estuvo bien en los reyes, ¿por qué voy a juzgarlo vergonzoso para mí?»

Ovidio se justifica de tener relaciones con una sirvienta, hecho que, no sólo ha mantenido oculto, sino que ha negado poniendo como testigo a Venus; pero en la realidad, dirigiéndose a la amada y para convencerla de que continúe sus amores y justificarse a sí mismo, dice que es lo que hicieron reyes como Aquiles con Briseida o Agamenón con Casandra, y por eso a él le está permitido.

Por tanto, aunque la conducta de Ovidio va exactamente en sentido contrario al que marca Vicente, precisamente por eso es una prueba de que no deben actuar los reyes de cualquier modo, porque son ejemplos que siguen los demás. En definitiva, es tan evidente lo que ocurre, que Vicente podría incluso haber sacado la conclusión que él pretende de lo que dice Ovidio referido a sí mismo.

El capítulo XX, «De la envidia, que es causa y origen de la difamación» tiene varios ejemplos destacables y de diferentes autores. Puesto que el autor dice que este vicio es el mayor de los pecados y hace una profunda descripción de sus características, no debe extrañar esa abundancia, de la que vamos a escoger algunos casos.

En primer término, el texto de Horacio en *Epístolas*³ que dice:

Inuidus alterius rebus marcescit opimis.
«El envidioso languidece por la abundancia del otro».

En el texto de Beauvais se añade a continuación otro verso que no aparece en el latino y sí en el *Florilegio Gálico*:

Et uidet illius prospera cum lacrimis.
«y ve con lágrimas su buena fortuna».

3. I, 2, 57 (Citado según *Florilegium Gallicum*, f. 45r)

En cambio, el texto de Horacio continúa con dos versos que Vicente pone poco después al caracterizar la envidia como algo que hace daño al que la posee:

*Invidia Siculi non inuenere tyranni
maius tormentum.*

«Los tiranos de Sicilia no encontraron un tormento más grande que la envidia».

La característica del venusino es de nuevo la insistencia más que en la moral propiamente dicha, en la conveniencia de una vida sin preocupaciones, para cuya consecución hay que despojarse de defectos e intereses, idea que recorre toda la epístola, y que, a semejanza del texto del francés, está llena de máximas sobre todo al final. En cuanto a Vicente lo que le interesa es describir una por una las características del envidioso que son lo más opuesto a la virtud de la caridad.

Interesante es también la mención de los efectos físicos que produce la envidia, para lo cual se sirve de la cita «del poeta»⁴:

*Pallor in ore sedet, macies in corpore toto,
nunquam est recta acies, liuent rubigine dentes,
pectora felle uirent, lingua est subfusa ueneno.
Risus abest acres nisi quem fecere dolores,
nec fruitur somno uigilantibus excita curis,
permanet ingratus, intabescitque uidendo
successus hominum carpitque et carpitur una,
suppliciumque suum est.*

Los tres versos siguientes aparecen con pequeñas variaciones que no afectan al sentido:

nunquam recta acies, liuent rubigine dentes
.....
Risus abest nisi quem uisi mouere dolores,
.....
Sed uidet ingratus, intabescitque uidendo

«La palidez reside en su rostro, la delgadez extrema en todo su cuerpo, nunca su mirada es de frente, sus dientes están lívidos por el sarro, su pecho verdea por la hiel, su lengua está empapada de veneno, no hay risa en ella, sino sólo la que causan los amargos dolores que ve, y no disfruta del sueño agitada por las preocupaciones de la vela, siempre está sin alegría y se consume viendo los éxitos de los hombres, hostiga y a la vez es hostigada, y ella es su propio suplicio».

4. Ovidio, *Met.* II, 775-782.

Este texto lo toma Vicente de su *Speculum Doctrinale*, donde lo ha introducido procedente de la *Summa de vitiis*, 7,1 de Guillermo Peraldo.

Ovidio describe a la Envidia que en forma de persona está viendo a Atenea cuando la visita para pedirle que infecte de su veneno a Aglauro, una de las hijas de Cécrope. La narración es impresionante, pero sus rasgos físicos corresponden a los morales que describe Vicente como propios del envidioso, y que toma también de otros autores como Cipriano.

Otro tono es el de Marcial en IX, 97, 3-4, 9-12. He aquí los textos:

Vicente	Marcial
<i>Rumpitur invidia quod turba semper in omni</i>	Rumpitur invidia, quod turba semper in omni
<i>Monstramus digito.</i>	Monstramur digito, rumpitur invidia.
<i>Quod sit iocundus amicis,</i>	Quod sum iocundus amicis,
<i>quod convivia frequens rumpitur invidia.</i>	quod convivia frequens, rumpitur invidia.
<i>Rumpitur invidia quod amamur quodque probamur.</i>	Rumpitur invidia, quod amamur quodque proban
<i>Rumpatur quisquis rumpitur invidia.</i>	Rumpatur, quisquis rumpitur invidia

«Hay uno que revienta de envidia, porque siempre, en cualquier muchedumbre, señalamos a uno con el dedo. Porque otro es agradable para los amigos, porque es comensal asiduo, revienta de envidia. Revienta de envidia porque nos aman y nos alaban. Sí, que revienta todo el que revienta de envidia»

Este caso es interesante dentro de los de Marcial. Se trata de un epigrama en que arremete contra los que le tienen envidia. El texto de Vicente tomado del *Florilegio Gálico*, n 68v, entresaca la parte general, no la que contiene la causa de la envidia concreta, a saber, que es muy leído en Roma, que ha recibido de los emperadores el *ius trium liberorum*, que posee una agradable casa en la ciudad y otra en las afueras. Omite también una de las repeticiones de lo que diríamos el estribillo: *rumpitur invidia*. Tiene *mostramus*, en voz activa, en vez de *mostramur*. Por otro lado, la aplicación de Vicente no es del todo lógica, porque lo que quiere confirmar es la alegría de los envidiosos ante el mal ajeno, mientras que en el texto aducido predomina la idea de la tristeza ante el bien de los otros.

Del capítulo XXIII, «Sobre la múltiple materia de la ambición» sirva un ejemplo de Horacio, *Epístolas* (1, 17,35)

Principibus placuisse uiris non ultima laus est.

«Agradar a los hombres más importantes no es la última gloria»

Vicente expone la superficialidad de los que van tras los poderosos adulándolos; por ello se entiende que el sentido de *ultima* para él es *la mejor*, esto es:

«Agradar a los hombres más importantes no es la mejor gloria»

En cambio, Horacio expone en esta epístola los principios de las relaciones con las gentes importantes y trae a colación la anécdota de Diógenes y Aristipo que también aduce Vicente en otra ocasión, pero cuyas actitudes y personajes no son valorados igualmente por uno y por otro; y así, mientras que el latino defiende la postura de Aristipo, frente a la que llama casi demagógica del cínico, el de Beauvais, siguiendo a Valerio Máximo, la considera censurable la de Aristipo. Horacio da a la palabra *ultima* el sentido contrario al de Vicente: no es malo adular y ganarse a los poderosos, porque el pobre siempre necesita a otro, y para remediar su situación lo que procede es agradecerles...; por ello parece que en el poeta hay que entender: «agradar a los hombres más importantes no es la peor gloria».

En el capítulo XXV, titulado «La codicia de los aduladores es doble», Vicente señala los muchos pecados que se dan en las cortes cuyas consecuencias recaen sobre los reyes, y en esta perspectiva cita el ejemplo de un libro de Ovidio *sin título*⁵ que muestra la preocupación que siempre ha provocado este tema:

*Curia pauperibus clausa est, dat census honores:
inde grauis iudex, inde seuerus eques.
Omnia pessumdant: illis campusque forumque
seruit, et hi pacem crudaque bella gerunt..*

En los dos últimos versos del texto de Ovidio aparece un subjuntivo que cambia algo el sentido:

*Omnia possideant: illis campusque forumque
seruiat, et hii pacem crudaque bella gerant.*

«La corte les está cerrada a los pobres, el dinero da los honores. Por él es serio juez, por él es austero caballero. Arruinan todo: Unos tienen a su servicio las armas y el foro, otros hacen la paz y las duras guerras».

Ovidio refleja su disgusto por su situación particular: la sociedad y, consiguientemente, las mujeres anteponen el dinero y otros factores similares a su poesía. «Que se queden con todo», viene a decir el poeta latino, «pero que nos dejen nuestros amores»... Una vez más la diferencia entre ambos es notable.

En el capítulo XXVII, Vicente expone las palabras de Séneca en *Fedra*, 269:

Contemne famam; uix uero fauet.
«Desprecia la fama, apenas favorece a la verdad».

Son palabras del aya a Fedra que sufre ante su propio impulso amoroso que la incita a quitarse la vida por la vergüenza que aquél supone y lo imposible que es.

5. *Am.* III, 8, 55-58

El aya se ofrece a intervenir y para tranquilizar a su señora le dice que olvide los rumores porque no aportan nada verdadero. En el texto de Beauvais, dedicado a los prelados y gobernantes que no deben creer con facilidad, se trata de una recomendación a los poderosos de que no hagan caso de las habladurías que por muy distintas razones pueden deberse a otras causas ajenas a la verdad. Los contextos, pues, son muy diferentes, el sentido, varía sólo en un pequeño matiz: el aya, dice a su señora que desprecie el qué dirán porque en muchos casos no es coherente con la verdad. Beauvais aconseja que no atienda a la fama que con mucha frecuencia es interesadamente perversa.

Finalmente, de nuevo de Ovidio presentamos el ejemplo «*Del Arte*»: III, 511

Experto credite.

«Confiad en el experimentado».

Ha dado consejos el autor latino a un joven sobre el semblante que debe tener ante su amada, nada de expresiones de cólera, ni tampoco sensación de arrogancia; es la dulzura lo que provoca el amor, y aconseja entonces que se le crea a él como experto. En efecto, aunque no está en el texto el pronombre, se refiere sin duda a sí mismo. El autor francés lo formula como máxima general, incluso después de decir que se ha de tardar más en dar crédito a los inexpertos que a los expertos. Además, evidentemente, falta la idea personal.

Aunque se podrían presentar muchos más ejemplos de la libertad con que manejaba Vicente los textos de los poetas, valgan éstos como muestra. En parte al menos esta libertad y empleo de las *auctoritates* se explica porque estas frases los escritores las encontraban ya aisladas como máximas tanto en los florilegios como en otras obras de compilación. En todo caso, siempre resulta interesante encontrar en el cotejo del texto original con la cita medieval perspectivas tan distintas aplicadas a los mismos pasajes.

LOS PROTOCOLOS POÉTICOS EN LA DOCUMENTACIÓN
MEDIEVAL DIPLOMÁTICA*

MAURILIO PÉREZ GONZÁLEZ
Universidad de León

Resumen: Tras una breve introducción sobre el latín medieval diplomático y su formulismo, el trabajo se centra en las fórmulas poéticas del protocolo. Están escritas en prosa rimada bimembre, trimembre o tetramembre, monosilábica o bisilábica, casi siempre consonante y generalmente atañe a formas gramaticales idénticas. Dicha prosa también es rítmica, siguiendo los tipos principales del *cursus* medieval.

Palabras clave: latín medieval diplomático, formulismo, protocolos poéticos.

Summary: After a brief introduction to the diplomatic Medieval Latin and its formulae, this work focuses on the poetic formulae required by protocol. They are written in rhymed prose in dimeter, trimeter or tetrameter, monosyllabic or disyllabic, almost always consonant and generally speaking with identical grammatical forms. Such prose is also rhythmical, following the main types of Medieval *cursus*.

Keywords: diplomatic Medieval Latin, formulae, poetic protocols.

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI 2009-07710 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

1. La lengua de los documentos medievales, designada de diversas maneras a lo largo de los últimos treinta o cuarenta años¹, recientemente ha recibido la denominación de *latín medieval diplomático*, definiéndose así: «El latín medieval diplomático es la lengua utilizada por los notarios, amanuenses y copistas medievales en el ejercicio de su oficio de redactar, escribir y copiar los diplomas medievales. Es una lengua fundamentalmente escrita, con frecuencia leída en voz alta y ocasionalmente tal vez incluso hablada. Es lengua latina en primera instancia, pero, por razones y necesidades prácticas, cada vez más salpicada de características (gráfico)fonéticas, morfosintácticas y léxicas propias de las lenguas romances (en los territorios del antiguo Imperio Romano) o de lenguas no romances (el polaco, el sueco, el danés, etc.)»². Sería conveniente que en el futuro se generalizase tal denominación para el tipo de lengua que acabamos de definir someramente.

Merece la pena añadir algún dato más sobre este tipo de latín medieval. En el trabajo acabado de citar³ se acepta con Wright⁴ que la secuencia libre *terra in uilla Viasco suber illa senrra domniga* aproximadamente se leería [tjéraenbíllaβjásko soβrelasérnaðóKiga], pues el amanuense sentiría dicha secuencia muy cercana a su lengua cotidiana; pero al mismo tiempo se rechaza que las secuencias formularias *in Dei nomine* e *ideo placuit mihi atque conuenit* se leyese como textos en romance, es decir, [endíenwémne] e [tjoplógomíe ekombíne], pues sin duda los amanuenses medievales tenían que ser plenamente conscientes de que tales secuencias no estaban en romance. Este «doble código de lectura simultánea» está bien testimoniado, por lo que se debe aceptar que en el latín medieval diplomático las partes en latín se leerían según las normas fonéticas del latín medieval, ensayándose para las partes arromanzadas un nuevo tipo de lectura, que no se impondría definitivamente hasta comienzos del s. XIII.

2. El latín medieval diplomático está plagado de fórmulas: no sólo en las partes propiamente formularias de los diplomas (protocolo, escatocolo, data, etc.), sino también en las partes libres, es decir, en el cuerpo del texto, que es la razón de ser de los diplomas. Esta distinción entre las partes formularias y libres es fundamental y fue especialmente subrayada en 1965 por Sabatini⁵, quien afir-

1. Latín documental, cancilleresco, notarial, lengua latinorromance (mejor que «latino-romance»), etc. Personalmente siento una especial preferencia por la denominación *lengua latinorromance*, que adoptaría sin dudar, si no fuera que el correspondiente latín medieval de los países cuya lengua no procede de la lengua de Roma no puede llamarse así.

2. M. PÉREZ GONZÁLEZ, «El latín medieval diplomático», *ALMA*, 63 (2008), 98.

3. *Id.*, *ibid.*, 96-98.

4. R. WRIGHT, *Late Latin and early Romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, 1982. Traducida al español bajo el título *Latín tardío y romace temprano en España y la Francia carolingia*, Gredos, 1989, 251-252.

5. F. SABATINI, «Esigence di realismo e dislocazioni morfologica in testi preromani», *Rivista di Cultura Classica e Medievale*, 7 (1965), 972-998.

ma que en las partes libres de los diplomas medievales de la Península Itálica se observa, por ejemplo, que la declinación nominal se reducía prácticamente a sólo dos casos.

Pero ya antes de 1960 Bastardas, a partir de un penetrante estudio suyo sobre numerosos diplomas catalanes y no catalanes comprendidos entre los siglos VIII y XI, había extraído excelentes datos sobre la evolución y desarrollo de la lengua hablada (no sólo de la escrita)⁶. Independientemente de otras averiguaciones, de los estudios de Bastardas se deduce una conclusión de suma importancia: entre los siglos VIII y XI ya se observan diferencias lingüísticas muy claras entre unas y otras zonas de la Península Ibérica, siendo esto lo que justifica las actuales investigaciones por separado del latín medieval diplomático asturleonés, castellano, catalán, etc.

Así se explica que más tarde Norberg afirme⁷ que el latín de los diplomas hispánicos posteriores a la invasión árabe, frente al latín escolar y libresco de los mozárabes, explicable por la herencia de la época visigoda, es una mezcla de latín escolar, de fórmulas estereotipadas y de rasgos emanados de la lengua hablada. Norberg llega a afirmar del latín medieval diplomático de los ss. VIII-XI que es un producto artificial que difícilmente se diferencia del latín merovingio⁸.

3. Para los redactores de los diplomas medievales, las fórmulas eran sumamente importantes por su valor jurídico, hasta el punto de que la ausencia de algunas de ellas podía invalidar lo dispuesto en el diploma. Si hacemos un símil con la justicia de nuestros tiempos, las fórmulas cumplían una función parecida a la de las partes protocolarias en las sentencias y resoluciones actuales. Así pues, eran imprescindibles, dado el carácter jurídico de los diplomas medievales.

Las fórmulas medievales hunden sus raíces en el pasado, transmitiéndose por tradición. Hasta tal punto es así, que existieron formularios para que el amanuense escogiese en cada caso la fórmula que considerase más pertinente. Muchas veces los escribas las sabían de memoria (o creían saberlas), incluso en el caso de que no las comprendiesen. En estas condiciones, es casi innecesario decir que el léxico de las fórmulas es conservador, aunque a la vez especial y técnico, a veces claramente diferente del léxico de las partes libres del diploma.

4. Díaz y Díaz subrayó que el estudio de las fórmulas puede proporcionar preciosos datos sobre el nivel cultural de los diferentes pueblos, incluidos los de la Península Ibérica⁹. Siempre detrás de las fórmulas bullen unas determina-

6. J. BASTARDAS PARERA, *Particularidades sintácticas del latín medieval. (Cartularios españoles de los siglos VIII al XI)*, Barcelona, 1953; Id., «El latín de la Península Ibérica. 4. El latín medieval», *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, I, Madrid, 1959, 251-290.

7. D. NORBERG, *Manuel pratique du latin médiéval*, Paris, 1968, 39-41.

8. Id., *ibid.*, 41. Tal afirmación nos parece claramente excesiva.

9. M. C. DÍAZ Y DÍAZ, «Le latin du haut Moyen Âge espagnol», *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge*, Paris, 1981, 114.

das costumbres jurídicas, una mayor o menor cultura literaria a la vez que un desconocimiento evidente de la lengua latina, la despreocupación de los amanuenses provocada por la monotonía de su trabajo, la complejidad de las relaciones humanas, etc. En definitiva, su conocimiento es y debe considerarse importante.

A este respecto, hay que decir que son relativamente numerosos los estudios europeos sobre el formulismo gracias a los trabajos de Pirson, Beszard, Steinacker, Uddholm, etc.¹⁰. Pero en España se ha atendido mucho menos a tales estudios¹¹ y, lo que es peor, los trabajos relativos a los ss. VIII-XII son excesivamente parciales.

A nuestro modo de ver, las fórmulas del latín medieval diplomático deberían ser objeto de un proyecto investigador que durante dos o tres trienios ocupe a varios estudiosos, pues uno solo sería insuficiente para abarcar un campo de estudio tan vasto, como personalmente hemos podido comprobar¹². Una vez procesados informáticamente todos los textos, habría que estudiar las fórmulas según su ubicación en el diploma: fórmulas del protocolo, del cuerpo del texto, del escatocolo, de la data, de la referencia al escriba, etc. Después habría que clasificarlas, observar sus variantes, buscar sus orígenes y su historia, analizar su naturaleza lingüístico-literaria y demás cuestiones anexas. Se trata de un tema tan amplio, que un solo investigador tardaría varios años en analizar, por ejemplo, las fórmulas del protocolo.

5. Pero vamos ya a centrarnos en las fórmulas del protocolo. No sólo son muy variadas, sino que unas veces son muy simples y otras muy complejas, cambian según el lugar y el momento, etc. Así, en los ss. IX-X del reino asturleonés es muy frecuente la fórmula de salutación: CL 3.1-2 (864) *Vobis domno Nunno ego seruus uester Ausonius, in Domino salutem*; o SH 193.3-4 (961) *Ego Domnitus uobis Monnio Flainz et uxori uestre Froileuua, in Christo salutem*. A finales del s. XII y comienzos del s. XIII la fórmula más común del protocolo

10. J. PIRSON, «Le latin des formules mérovingiennes et carolingiennes», *Romanische Forschungen*, 26 (1909), 837-844; L. BESZARD, *La langue des formules de Sens*, Paris, 1910; H. STEINACKER, *Die antiken Grundlagen der frühmittelalterlichen Privaturkunden*, Leipzig, 1927; A. UDDHOLM, *Formulae Marculfi. Études sur la langue et le style*, Uppsala, 1953; J. WOLFRAM, *Intitulatio I*, Graz-Wien-Köln, 1967; ID., *Intitulatio II*, Graz-Wien-Köln, 1973; C.D. LANHAM, *Salutatio Formulae in Latin Letters to 1200: Syntax, style and theory*, München, 1975; etc.

11. B. MARTÍN MINGUEZ, «Las llamadas fórmulas visigóticas», *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales*, 2 (1919), 405-432 y 465-503; y 3 (1920), 18-49, 211-244 y 505-548; ; M. BASTARDAS PARERA, «El latín de la Península Ibérica...», 269-290; J. GIL FERNÁNDEZ, *Miscelanea wisigothica*, Sevilla, 19912, 69-118; M. DOMÍNGUEZ, «Fórmulas de sanción en documentos del noroeste peninsular hasta el año 1000», *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval*, León, 1995, 475-480; M. PÉREZ GONZÁLEZ, «Sobre el formulismo en la diplomática medieval», *Iacobus*, 7-8 (1999), 117-139; etc.

12. A finales de la última década del s. XX encargamos una tesis sobre las fórmulas en el latín medieval diplomático, pero resultó fallida por varias razones, no siendo la menos importante el hecho de que abarcaba a todas las fórmulas con exclusión del escatocolo: excesivo trabajo para una sola persona.

fue, a nuestro parecer, la siguiente¹³: BE 93.1-2 (1199) *Notum sit omnibus hominibus tam presentibus quam futuris quod*. Otra fórmula muy frecuente en toda la documentación asturleonese es la siguiente: CO 204.2-5 (1185) *Catholicorum regum est sancta loca et personas religiosas diligere et uenerari et pro earum meritis amplis ditare muneribus et largis ampliare beneficiis ut dantes temporalia eterna premia consequantur*. Pero en el presente trabajo nos vamos a centrar únicamente en las fórmulas consideradas literarias o poéticas.

6. Las fórmulas literarias o poéticas están escritas en prosa rimada y rítmica, en donde la rima puede ser bimembre, trimembre o tetramembre. Las más importantes no se registran profusamente más que a partir del renacimiento del s. XII, aunque en realidad adquirieron alguna importancia desde el reinado de Alfonso VI o incluso antes.

6.1. Las fórmulas poéticas con rima bimembre son frecuentes. La más abundante tiene rima monosilábica consonante, admitiendo tres variantes básicas, las tres bien representadas en la documentación¹⁴:

CL 1471.1 (1151) *Initium scripti fiat sub nomine Christi*.

CL 1573. (1172) *Sub nomine Christi fiat principium scripti*.

CB 34.1 (1174) *Principium scripti fiat sub nomine Christi*.

Sólo tiene rima monosilábica asonante la siguiente fórmula poética bimembre: BE 95.1 (1205) *Rectum est scribi quod non oportet obliuisci*. Aparte de CR 67.1-2 (1203), esta fórmula no se registra más que en BE, donde en un caso aparece claramente corrompida¹⁵: BE 52.1-3 (1162) *Hoc textum est scribi que non oportat obliuisci, ut ea que donatur uel comparatur ne obliuioni litteris manibus tradantur*.

Con rima bisilábica consonante hay una expresión que consideramos poética a pesar de que nunca es posterior al s. XI. He aquí el ejemplo más antiguo en la documentación asturleonese y el más tardío: IS 6.1-2 (1063) y SH 978.2-3 (1096) *qui est trinus in unitate et unus in deitate*. Del mismo tenor religioso, pero del s. XII, es esta otra: CL 1407.1 (1133) *Qui me plasmauit nichilo qui cuncta creauit*.

13. Sin duda, es la fórmula más frecuente en los diplomas reales de los últimos treinta años del reinado de Alfonso VIII de Castilla; pero sucede casi lo mismo en el reinado de Alfonso IX de León.

14. Citamos al azar otros textos que contienen alguna de las tres variantes: CB 41.1 (1178), CB 56.1 (1185), CB 79.1 ((1201), DA 32.1 (1192), ES 94.1 (1171), GR 126.1 (1175), GR 256.1 (1199), GR 335.1 (1214), PE 9.1 (1144), SM 88.1-2 (1190), SV 245.1 (1152), VS 24.1 (1186), etc.

15. Pero nada dice el editor de *Hoc textum est scribi que non oportat obliuisci*, a pesar de que dicho texto carece de sentido. Y nada dice tampoco de la fórmula siguiente, igualmente corrompida e incomprensible, ya que lo esperable sería *ne obliuioni tradantur litteris confirmentur* u otro texto similar. Reclamamos desde aquí la imperiosa necesidad de aplicar la crítica textual a la edición de textos en latín medieval diplomático. De lo contrario, no será posible conocer bien el contenido de los textos y, en consecuencia, tampoco se podrá avanzar en los estudios medievales.

La rima también es bisilábica consonante en la siguiente fórmula, que tiene numerosas variantes¹⁶: CL 1579.1-2 (1173) *Facta que pagine non trad_{UNTUR} facile a mentibus elab_{UNTUR}*. De esta fórmula también es variante, a pesar de las diferencias, la siguiente: GR 227.1-2 (1194) *Facile a memoria elab_{UNTUR} uerba que in scriptis non radig_{UNTUR}*¹⁷.

6.2. Cuando la rima es trimembre, también es bisilábica consonante, como en la siguiente fórmula: GR 99.1-2 (1166) *In nomine altissimi Genit_{ORIS}, Filiique sui mundi redem_{TORIS}, ac Spiritus Sancti omnium consolator_{IS}*. O en esta otra, que es bastante rara: GR 168.1 (1182) *Ea que d_{ANTUR} ne obliuisc_{ANTUR} litteris atnot_{ANTUR}*.

La última fórmula citada tiene variantes, mucho más frecuentes, en las que la rima bisilábica consonante sólo aparece en dos de los tres miembros: BE 81.2 (1177) *ea que d_{ANTUR} ne obliuione trad_{ANTUR} litteris confirmentur*; o CB 52.1-2 (1182) *ea que compar_{ANTUR} ne obliuioni trad_{ANTUR} literis confirmentur*.

Lo mismo sucede en estas otras variantes, que se distinguen de las dos anteriores porque comienzan con una oración causal: CB 21.4-5 (1151) y CL 1504.1-2 (1158) *Quoniam ea que a regibus don_{ANTUR} literarum pagine conscribuntur ne posteris obliuioni trad_{ANTUR}, idcirco...*; DA 24.1-2 (1174) *Et quoniam ea que gratis atrib_{UNTUR}, nisi scripto et memorie commendentur, facile a mentibus elab_{UNTUR}, idcirco...*

La situación es idéntica en esta otra fórmula, a pesar de que no tiene nada que ver con el grupo anterior excepto en la formulación causal inicial: BE 15.3-4 (1147) *quia nec initium nascendi nou_{IMUS}, nec finem scire ualemus, quando ab ac luce migratus er_{IMUS}, ob inde...*

Se podría pensar que nos hallamos ante fórmulas protocolarias cuya rima es casual. Pero no sucede tal, como ponen de manifiesto otras fórmulas cuyo contenido es similar, pero sin ningún tipo de rima. He aquí un par de ejemplos: BE 38.1-2 (1158) *Usus rerum uenit inter homines, ut id, quod solidum et inconuulsum permanere uolumus, litterarum titulis prenotemus*; CC 7.2-3 (1217) *Ea que in presenti fiunt, cito a memoria elabuntur, nisi in scriptis redigantur, scriptura enim nutrit memoriam et obliuionis incommoda procul pellit*.

6.3. Por último, en los protocolos de la documentación medieval diplomática asturleonense hay fórmulas poéticas con rima bisilábica consonante que afecta a cuatro miembros: CL 1253.5-6 (1091) y CL 1291.3-4 (1096) *Hec nempe trina de_{ITAS} in qua permanet un_{ITAS}, quam fugit cuncta fals_{ITAS} et timet omnis boni_{TAS}*; o CL 1436.1-2 (1142) *Ea que a principibus d_{ANTUR}, ut postmodum firmius habe_{ANTUR}, litteris confirm_{ANTUR} ne posteris signifer obliuioni trad_{ANTUR}*. Alguien podrá decir que son rimas machaconas, de dudoso buen gusto. Pero no es

16. Vid. CB 100.1-2 (1213), CS 72.2 (1179) y CS 73.2 (1179), GR 239.1-2 (1198), etc.

17. Por *rediguntur*.

nuestra intención hacer aquí juicios de valor a las peculiaridades poéticas y literarias de los siglos medievales.

A veces encontramos fórmulas protocolarias que afectan a cuatro miembros, pero con dos rimas bisilábicas consonantes seguidas: CL 1552.2-3 (1169) *Que a principibus terre et maxime a regibus trad^{UNTUR} et conced^{UNTUR}, ne obliuioni trad^{ANTUR} litteris adnot^{ANTUR}*.

La anterior fórmula protocolaria y otras¹⁸ ponen de manifiesto la capacidad combinatoria de la literatura medieval, estuviese en verso o en prosa, como se comprueba mediante la lectura de los estudios de D. Norberg¹⁹.

7. Como se ha podido observar en el § 6, la prosa rimada de las anteriores fórmulas protocolarias atañe a formas gramaticales idénticas²⁰, casi siempre es bisilábica y se aplica a textos generalmente cortos (tetramembres en el mejor de los casos). No mucho más se puede esperar de una época cultural francamente pobre en la Península Ibérica como consecuencia de las invasiones árabes.

Falta por decir que estos protocolos poéticos están igualmente en prosa rítmica, siguen el *cursus* rítmico medieval, derivado de las cláusulas métricas de la prosa latina clásica, basadas en la sucesión de sílabas largas y breves²¹. De los cuatro tipos principales de *cursus* medieval²², estos protocolos usan preferentemente los *cursus* que llevan el último acento en la penúltima sílaba, a saber: el *cursus uelox*, el *cursus planus* y el *trispodaicus*, que es menos usado que los dos primeros. Por su parte, el *cursus tardus* se usó muchísimo menos que los tres citados. En definitiva, todo sucede aproximadamente como en otras partes²³.

8. Esta prosa rimada continúa de alguna manera la prosa rimada de origen cristiano, de naturaleza popular²⁴. Por ejemplo, la fórmula protocolaria IS 6.1-2 (1063) y SH 978.2-3 (1096) *qui est trinus in unitATE et unus in deitATE* se encuentra con frecuencia, aunque no al pie de la letra, en *De trinitate* de Agustín de Hipona, así como en *De diuinis nominibus* de Dionisio Areopagita, como manifiestan varios autores medievales. La fórmula CL 1407.1 (1133) *Qui me plasm^{AUIT} nichilo qui cuncta cre^{AUIT}*, al menos en su parte final, ya se registra

18. Vid. GR 20.1-2 (1221) *Quoniam ea que dantur uel uenduntur ex scriptis tuciora habentur, opus est ut scripturarum testimonio confirmentur*.

19. D. NORBERG, *op. cit.*, passim, e *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, passim

20. Sustantivos con sustantivos, verbos con verbos, etc.

21. Vid. M. G. NICOLAU, *L'origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, 1930, passim.

22. *Cursus planus*: ó o / o ó o . *Cursus tardus* (ecclesiasticus): ó o / o ó o o. *Cursus uelox*: ó o o / o o ó o. *Cursus trispodaicus*: ó o / o o ó o

23. M. G. NICOLAU, *op. cit.*, 125-128 y 145-146.

24. Este párrafo y el siguiente, de los tres que forman el parágrafo 8, deben mucho a la labor de búsqueda efectuada por el Prof. J. M. Díaz de Bustamante.

en el *Apologeticus aduersus gentes* de Tertuliano, pero también en *Aduersus Iouinianum* de Jerónimo, en los *Sermones* de Agustín de Hipona, en el *Carmen de Deo* de Draconcio, en Gregorio Magno, etc. La parte final de la fórmula GR 168.1 (1182) *Ea que dANTUR ne obliuiscANTUR litteris atnotANTUR* aparece en Casiodoro.

De otras fórmulas protocolarias se encuentran paralelos parciales sobre todo ya en la propia Edad Media. Tal es el caso de GR 227.1-2 (1194) *Facile a memoria elabUNTUR uerba que in scriptis non radigUNTUR*, que tiene el paralelo *saepe a memoria elabuntur* en el *Liber poenitentialis* de Alanus de Insulis²⁵. Por su parte, todas las fórmulas protocolarias que incluyen *ne obliuioni tradantur* obedecen al mismo patrón que un texto que se encuentra en la *Expositio ad Pentateuchum* de Bruno Astense, autor de mediados del s. XI²⁶. Da la impresión de que la costumbre de poner fórmulas poéticas en el protocolo se debió de activar claramente a partir del renacimiento carolingio, pero dos siglos más tarde en el reino asturleonés.

No se encuentran precedentes clásicos de las fórmulas protocolarias de índole poética. Sus precedentes más antiguos ya son cristianos: Tertuliano y Jerónimo, pero sobre todo Agustín de Hipona en sus sermones más populares. A partir de éste, aspectos parciales (y a veces incluso totales) de las fórmulas protocolarias se encuentran en multitud de autores, como Martín de Braga, Alanus de Insulis, Alcuino, Álvaro de Córdoba, etc. Pero las fórmulas más simples, como CL 1471.1 (1151) *Initium scripT fiat sub nomine ChrisT* y sus variantes, dan la impresión de que surgieron espontáneamente, de que son lugares comunes.

9. A fin de ganar espacio no hemos recogido ejemplos varios de cada fórmula, que nos hubieran permitido poner de manifiesto todos o casi todos los centros religiosos en que se emplearon fórmulas poéticas en el protocolo. Pero la verdad es que son raros. Incluso un centro con documentación tan arromanzada como el monasterio de Otero de las Dueñas presenta de cuando en cuando protocolos poéticos

10. Por último, podría incluirse aquí una serie de fórmulas del protocolo que están muy elaboradas y presuponen un apreciable grado de conocimiento. Son fórmulas protocolarias casi siempre de índole religiosa. Pero como suelen carecer de rima y de signos externos claramente literarios, las obviamos.

Así pues, damos por concluido este trabajo, aunque no sin antes subrayar que el presente estudio de los protocolos poéticos del latín medieval diplomático no es más que una pequeña parte del estudio del lenguaje formulario en los protocolos, tema que está exigiendo una amplia monografía. Pero habrá que resignarse:

25. Vid. MIGNE, *Patrología latina*, 210, col. 300A.

26. Id., *ibid.*, 164, col. 337D: *Ad hoic enim nomina scribuntur, ne obliuioni tradantur, ut et legentes instruantur.*

los tiempos no son favorables para el latín, y menos para el latín medieval, y todavía muchísimo menos para el latín medieval diplomático, a pesar de que es imprescindible para el conocimiento de la Historia Medieval. Tal vez por ello, en las titulaciones de Historia de las Universidades españolas está a punto de iniciarse una nueva etapa: la de la Historia Medieval mimética. Es innecesario aclarar por qué.

TEXTOS DIPLOMÁTICOS ASTURLEONESES CITADOS Y SUS SIGLAS:

- BE A. C. FLORIANO, *Colección diplomática del monasterio de Belmonte. Transcripción y estudio*, Oviedo, 1960.
- CB S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección documental del archivo del monasterio de Santa María de Carbajal (1093-1461)*, León, 2000.
- CC J. L. MARTÍN MARTÍN, *Documentación medieval de la iglesia catedral de Coria*, Salamanca, 1989.
- CL E. SÁEZ, *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230). I: 775-952*, León, 1987.
- J. M. RUIZ ASENCIO, *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230). IV (1032-1109)*, León, 1990.
- J. M^a FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230). V (1109-1187)*, León, 1990.
- COS. GARCÍA LARRAGUETA, *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962.
- CR M^a C. CASADO LOBATO, *Colección diplomática del monasterio de Carrizo. I (969-1260)*, León, 1983.
- CS J. L. MARTÍN et alii, *Documentación de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII)*, Salamanca, 1977.
- DAG. CAVERO DOMÍNGUEZ – C. Álvarez Álvarez – J. A. Martín Fuertes, *Colección documental del archivo diocesano de Astorga*, León, 2001.
- ES V. VIGNAU, *Cartulario del monasterio de Eslonza*, Madrid, 1885.
- GR T. BURÓN CASTRO, *Colección documental del monasterio de Gradefes. I (1054-1299)*, León, 1998.
- IS M^a ENCARNACIÓN MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro. Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995.
- PE F. J. FERNÁNDEZ CONDE et alii, *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes. I. Colección diplomática (996-1325)*, Oviedo, 1978.
- SH J. M^a MINGUEZ FERNÁNDEZ, *Colección diplomática del monasterio de Sahagún (Siglos IX y X)*, León, 1976.
- M. HERRERO DE LA FUENTE, *Colección diplomática del monasterio de Sahagún (857-1230). III (1073-1109)*, León, 1988.
- SMA. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *El tumbo del monasterio de San Martín de Castañeda*, León, 1973.
- SV P. FLORIANO LLORENTE, *Colección diplomática del monasterio de San Vicente de Oviedo (781-1200)*, Oviedo, 1968.
- VS G. CASTÁN LANASPA, *Documentos del monasterio de Villaverde de Sandoval (siglos XII-XIII)*, Salamanca, 1981.

III.
CARMINA LATINA EPIGRAPHICA

RECURSOS LINGÜÍSTICOS EN LA POESÍA LATINA EPIGRÁFICA

MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA

*Universidad de Córdoba**

Resumen: Teniendo en cuenta las características generales de los *Carmina Latina Epigraphica* (poesía concebida en la mayoría de los casos para la lectura, no para el recitado; descuido frecuente de la forma; mayor libertad en la selección de sus fuentes que la gran poesía latina) se analizan, con especial atención a los recursos lingüísticos, los epígrafes *CIL. II²/ 7,353*; *CIL. II²/ 7,540* y *CIL. II²/ 7,714* (*CLE. 721*).

Palabras clave: epigrafía Latina, lingüística.

Summary: Taking into account the general characteristics of the *Carmina Latina Epigraphica* (poetry meant in most cases to be read, not only to be recited; frequent carelessness of the form; greater freedom than the big Latin poetry in choosing its sources), the epigraphs *CIL. II²/ 7,353*; *CIL. II²/ 7,540* y *CIL. II²/ 7,714* (*CLE. 721*) are analysed, focusing mainly on the linguistic resources.

Keywords: Latin epigraphy, linguistics.

* Este trabajo se beneficia de la ayuda concedida por el MEC al Proyecto HUM2005-0588.

La poesía epigráfica presenta una serie de rasgos que la diferencian sustancialmente de la «literaria» en sentido estricto; rasgos bien conocidos, que comentaré con la necesaria brevedad.

Respecto al emisor, es de resaltar que esta poesía fue producida mayoritariamente por autores que se ponen a escribir sin intención de pasar a la posteridad por su calidad literaria. Son notorias las limitaciones de muchos de ellos en el manejo artístico de su lengua. Lo cual provoca que la desigualdad, en este punto, sea mucho mayor entre unos y otros epígrafes, por cercanos que estén en el tiempo, el lugar o la temática, que la que puede existir entre unas y otras obras literarias consagradas.

En cuanto a la técnica de trabajo, si los grandes poetas latinos se apoyan en sus predecesores, desde el punto de vista no ya conceptual, sino incluso formal, llegando en ocasiones a altos niveles de emulación, no puede sorprender, sino todo lo contrario, que estos poetas ocasionales hagan lo mismo, imitándolos y copiándolos de forma masiva. Con la particularidad añadida de que su capacidad para elegir con conocimiento de causa entre varias alternativas literarias es por lo general menor... y mayor su 'libertad' a la hora de emplear los recursos formales, por no sentirse sometidos a unas normas estrictas.

Y, como no se trataba, salvo excepciones, que siempre caben, de dárseles de original y sí muchas veces de resolver, por así decirlo, una papeleta, el saqueo de textos epigráficos precedentes alcanza también considerables cotas... aunque es probable que en bastantes ocasiones no haya conocimiento directo, sino más bien una especie de «transmisión difusa».

En cuanto al contenido, a pesar de la gran cantidad de 'poemas' epigráficos que han llegado y siguen llegando hasta nosotros, la temática que abarcan es bastante limitada, lo cual reduce, al menos en teoría, las opciones de crear algo que quepa llamar nuevo. Por eso precisamente las variaciones lingüísticas son en ellos recurso importante para, por lo menos, no sonar exactamente igual que otros... aunque también hay quien ni siquiera le preocupa.

Además, en los epitafios, donde el mensaje que interesa comunicar son los datos del difunto, la parte poética queda muchas veces relegada, incluso visualmente, a un segundo plano.

Por lo que atañe a los destinatarios, los epígrafes, como hemos adelantado, suelen estar escritos para ser *leídos*, pero no necesariamente para ser *recitados* (o, si se quiere, leídos con la debida entonación y puesta en escena), porque el público que los recibe no tiene por qué estar dotado para hacerlo... ni las circunstancias (una calzada, una calle, una plaza) son las idóneas: hay una diferencia sustancial entre *acudir ex profeso* a un texto literario y *encontrarse* con un texto epigráfico. Por otra parte, varía mucho el grado de interés de este público, según sea su cercanía al autor o responsable del texto. Además, los propios epitafios 'parlantes' se refieren una y otra vez a la prisa que llevan o pueden llevar los viandantes que se paran a leerlos. Sirva de ejemplo uno de los más antiguos, el romano *CLE. 848*, remontable al siglo II a. C., que reproduce el que

1. GELL. 1.24.4 *Epigramma Pacuui uecundissimum et purissimum dignumque eius elegantissima grauitate: adulescens, tam etsi properas, hoc te saxulum / rogat ut se aspicias, deinde, quod scriptum est, legas.*

Aulo Gelio atribuye a Marco Pacuvio¹ y empieza con estos dos senarios (donde por cierto, hay un cambio en el género gramatical de *saxsolus*):

*Adulescens, tam etsi properas, hic te saxsolus
rogat ut se aspicias, deinde ut quod scriptust legas.*

Y en español:

«Muchacho, aunque vas deprisa, esta piedra humilde a ti
que la mires te ruega y leas lo que en ella escrito está».

Hace ya muchos años decía W. Kroll que «la poesía antigua, a partir de la época helenística, [...] sólo puede ser comprendida y disfrutada por unos pocos»². Ciertamente, fuera de la escuela, una buena parte de los lectores de *carmina epigraphica* no conocerían más muestras de algo parecido a un poema que estos textos ocasionales. Si topaban con uno bueno, que, por supuesto, los hay, tal vez incluso lo entendieran menos que cuando no era tan bueno, pero sí cercano a sus competencias lingüísticas y literarias. Dato que creo interesante tener en cuenta a la hora de hacer juicios de valor, con la mira puesta en la eficacia del mensaje.

Por lo que atañe a las convenciones prosódicas y rítmicas, la marca indudable de intención ‘poética’ en un texto, evocaremos una vez más el conocido pasaje del *De oratore* ciceroniano, escrito en una época de la cual todavía son muy escasos los epígrafes versificados que han llegado hasta nosotros, donde el autor se preguntaba «¿cuántos son los que dominan el arte de los ritmos y las medidas?»³. La respuesta obvia, tal como está hecha la pregunta, es que pocos... lo cual ya resulta significativo para lo que nos ocupa. Y los hechos lo confirman.

En efecto, son sumamente numerosas las piezas epigráficas que flaquean, en diverso grado, a la hora de enhebrar unos versos prosodia y/o métricamente aceptables. Lo cual hace poner en duda sin más la competencia del *minutus populus* a la hora, no de entender, sino de reproducir las oposiciones cuantitativas.

En relación con ello, recordemos lo que dice Cicerón en la continuación del texto citado: «Pero en éstos si se comete el más pequeño fallo, de forma que se pronuncie breve una sílaba larga o larga una sílaba breve, todo el teatro protesta a gritos»⁴... lo cual en sentido estricto sólo significa competencia en lo que M. Banniard propone llamar comunicación vertical⁵, parangonable, *mutatis mutandis*,

2. W. KROLL, «La lingua poetica romana». En A. LUNELLI, *La lingua poetica latina*. Bologna, Pàtron, 1980, p. 3 (trauducido de *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart, Metzler, 1924, p. 247).

3. CIC. de orat. 3,196 *Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum?*

4. CIC. de orat. 3,196 *At in iis si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.*

5. M. BANNIARD, *Viva voce: communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*. Paris, Institut des Etudes Augustiniennes, 1992.

a la de quienes, sin tener idea de música ni capacidad para reproducirla de forma adecuada, perciben con claridad el fallo de un intérprete... de hecho, el propio Marco Tulio había afirmado en el párrafo anterior que el público inexperto percibe estas cosas *in audiendo*.

Pero ésa es cuestión para otras discusiones, aun cuando tiene una importancia fundamental en el estudio de los recursos lingüísticos, porque, a falta, aunque sea parcial, de otro apoyo, el autor ha de confiar más, si cabe, en ellos para elaborar sus textos.

En lo relativo a la selección del vocabulario, cuestión sumamente debatida, me parecen acertadas las observaciones de J. N. Adams y R. G. Mayer en la introducción a una obra de conjunto, que he tenido presente para esbozar estas páginas, titulada precisamente *Aspects of the language of latin poetry*⁶.

La idea básica es la de que «no interesan tanto en el estudio de la poesía los vocablos en sí, sino su forma y sus combinaciones». Los autores, refiriéndose no necesariamente de manera expresa a aquel bien conocido trabajo sobre las palabras no poéticas de B. Axelson, publicado a mediados del siglo XX⁷, distinguen entre palabras (y construcciones) ‘neutras’, o sea, no caracterizadas por ningún rasgo especial desde el punto de vista literario (que son la mayoría); palabras y construcciones ‘prosaicas’, es decir, evitadas enteramente por los poetas, pero utilizadas por los prosistas en sus obras estilísticamente más elaboradas, y palabras y construcciones ‘coloquiales’, de carácter informal «que tienden a asociar con los dialectos sociales más bajos».

Con la vista puesta precisamente en los textos que nos ocupan, propuse hace ya unos años⁸ añadir un escalón inferior, el de los vocablos y construcciones ‘vulgares’, o ‘incorrectos’ (‘vulgarismos’), distintos de los ‘coloquialismos’ (o sea, usos correctos, pero no «elevados a la categoría de literario» en el más alto sentido del término). Y añadía que el problema del encasillamiento de cualquiera de ellos dependerá del ámbito cronológico, cultural e incluso individual; o, dicho en términos corrientes, lo que hoy (o para unos) es ‘vulgar’, mañana (o para otros) puede ser ‘coloquial’ o incluso ‘literario’ y viceversa.

En esta línea, R. Coleman⁹ señala, por ejemplo, que el catuliano carmen 85, aquel *odi et amo*, sin duda uno de los más famosos de su *liber*, es un ejemplo claro de excelente poesía realizada con palabras prosaicas, o con más propiedad, según hemos visto antes, ‘neutras’, no caracterizadas de manera positiva como propias ni de la poesía ni de la prosa. Otra cosa es si pasamos a junturas y sintagmas, que pueden convertirse en ‘unidades de significado poético’.

6. J. N. ADAMS & R. G. MAYER, *Aspects of the language of Latin poetry*. New York, The Oxford University Press, 1999.

7. B. AXELSON, *Unpoetische Wörter, Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache*. Lund, C. W. K. Gleerup, 1945.

8. M. RODRÍGUEZ-PANTOJA, «Coloquialismos y vulgarismos en los *CLE*». En J. DEL HOYO, J. GÓMEZ PALLARÉS (eds.), *Asta ac pellege*. Madrid, Signifer, 2002, p. 106.

9. R. G. G. COLEMAN, «Poetic Discourse, Poetic Diction, and the Poetic Register», en J. N. ADAMS & R. G. MAYER, *o. c.*, p. 55.

Por otra parte, los géneros plantean diversos problemas a la hora de expresar determinados conceptos. Un ejemplo, bien estudiado por C. Fernández Martínez¹⁰, es el de la inclusión de cifras, sobre todo en los epitafios, donde se recurre a muy diversos procedimientos, desde el que simplemente las introduce sin más aunque no encajen en el esquema rítmico que se está utilizando, hasta los más elaborados, que dan a los autores ocasión de desplegar su ingenio y su dominio de los registros lingüísticos de que disponen. Veremos más adelante alguna muestra.

Pero pasemos a comentar algunos textos, fundamentalmente desde este punto de vista. He escogido sólo *carmina epigraphica* de la zona de Córdoba, entre otras razones porque su abundancia y diversidad permite encontrar testimonios fehacientes de una cultura popular evidenciada a la hora de honrar a los difuntos (que yo sepa, no existen allí más epígrafes en verso que los sepulcrales). Al fin y al cabo tenemos noticias fidedignas (las suscribe Cicerón en el *Pro Archia* 26) de que ya en la primera mitad del siglo I a. C. había en Corduba gentes capaces de componer versos, aunque tuvieran un acento extraño a la hora de recitarlos¹¹.

1. Enlazando con lo dicho respecto al *odi et amo* de Catulo y otros aspectos de la tradición epigráfica, veamos el dístico utilizado por la mujer de *Actius*, un gladiador (concretamente un murmillo), en el epitafio que le dedica tras su muerte temprana, a los veintiún años (CIL II²/ 7,353), fechable a finales del siglo I d. C. En realidad los únicos datos del difunto, su edad, su actividad (incluido el número de victorias: seis) y su condición de casado están en la parte prosaica. Luego se añaden un par de versos cuyo objetivo es amenazar a quien le desee mal una vez muerto, uno de los tópicos frecuentes en este tipo de textos¹². Dice:

*Quot quisquis uestrum mortuo optarit mihi,
it ili di faciant semper uiuo et mortuo.*

Y en versión rítmica:

«Lo que, muerto, cualquiera de vosotros me desee
se lo hagan los dioses, vivo y muerto, siempre a él».

Salta a la vista la peculiaridad gráfica, reflejo sin duda de una vacilación fonética en el latín hablado, de colocar *-t* donde debía haber una *-d* en *quot* e *it*, aquél

10. C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, «Recursos para la indicación de la edad en los epitafios en verso», en J. LUQUE MORENO, P. F. DÍAZ Y DÍAZ, *Estudios de métrica latina*, Granada, Universidad, 1999, vol. 1, pp. 355-369.

11. Para los dos epígrafes que siguen, cfr. C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Carmina Latina Epigraphica de la Bética Romana. Las primeras piedras de nuestra poesía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

12. Cfr. al respecto, R. HERNÁNDEZ PÉREZ, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*. Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 238-239.

ciertamente seguido de oclusiva sorda, pero éste ante un inicial vocálico, fenómeno que empieza a estar documentado en el siglo I. También es de notar la grafía simple de la geminada en *illi* que, como ya señaló S. Mariner, responde a una tendencia «que debió de tener el latín de Hispania –así como el de otras partes del imperio–»¹³ y remonta a los primeros tiempos de los que tenemos testimonios escritos.

El dístico viajó de un lado a otro del territorio de habla latina, lo cual lo hace especialmente interesante: el primer testimonio a nuestra disposición es un epitafio de Roma, datable en torno al 50 d. C., que dice lo mismo con un solo cambio en el verso 1, que no afecta al esquema métrico (CLE. 130):

*Quod quisque uestrum mortuo optarit mihi,
id illi dí faciant semper uiuo et mortuo.*

En *Forum Nouum*, una ciudad sabina, aparece otro epitafio con similar estructura, fechado por F. Bücheler¹⁴ hacia el año 90, es decir, aproximadamente la misma época del hispano (M. Buonocuore¹⁵ admite la posibilidad de atrasarlo hasta principios del siglo II). Este epitafio presenta alguna variante, concretamente la sustitución de *di faciant* por un menos duro *eueniat*, que, a cambio, evita esa abreviación yámbica arcaizante de la primera sílaba de *illi* tras el *id* breve inicial, al permitir la elisión de su segunda *i*:

*Quod quisque uestrum mortuo optarit mihi,
id illi eueniat semper uiuo et mortuo.*

El dístico recurre a un vocabulario ‘neutro’, según la terminología que venimos utilizando. Y que cabe también aplicar a la morfología, toda vez que la forma contracta de perfecto de subjuntivo está documentada en obras de prosistas (por lo que no es ‘poética’ en sentido estricto), como los discursos de Cicerón (*Phil.* 8,13; *prov.* 4) y alguno de sus tratados (*inu.* 2,109) o la *Institutio oratoria* de Quintiliano (7,1,24; 7,7,4), por lo que tampoco es ‘coloquial’ en sentido estricto. Y lo mismo sucede con la no contracta, que utilizan Virgilio (*Aen.* 10,503) y Silio Itálico (*Pun.* 9,550) además, evidentemente, de los prosistas... y del epígrafe que menciona F. Bücheler precisamente en el comentario a CLE. 129: *quot quisq. uestrum optauerit mihi, illi semper eueniat uiuo et mortuo*, el cual rompe el esquema métrico del primer verso eliminando *mortuo* y el del segundo con el simple intercambio de *semper* y *eueniat*.

Por su parte, el ‘vulgarismo’ *quisque* / *quisquis* (lo señala C. Fernández Martínez en su comentario) es sólo una suposición de quien memorizara el epitafio roma-

13. S. MARINÉ, *Inscripciones hispanas en verso*. Barcelona - Madrid, C.S.I.C., 1952, p. 43.

14. F. BÜCHELER, *Carmina Latina Epigraphica*. Stuttgart, Teubner, 1982 (<1895/1930).

15. M. BUONOCUORE, «I CLE della regio IV Augustea». C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J. GÓMEZ PALLARÉS (eds.), *Temptanda viast*. Cerdanyola del Vallès, SPUAB, 2006.

no: lo correcto es *quisque*, pero como el habla vulgar lo confunde de manera habitual con el indefinido relativo¹⁶, el autor lo ‘restituiría’ maquinalmente, sin percatarse ya del significado concreto.

El elemento poético, pues, queda reducido prácticamente al uso de un ritmo determinado: no hay lenguaje metafórico ni elementos ornamentales. Tampoco el orden de palabras separa con claridad este exitoso par de versos de la prosa elaborada, con el relativo *quod* recogido en el otro verso por el anafórico *id*, y la anteposición del indefinido al genitivo que de él depende.

2. Se encuentran, claro está, poemas de cierta altura, que pueden alcanzar alguna originalidad mediante la selección y el manejo adecuado de los elementos lingüísticos. Es el caso, por ejemplo, de *CIL. II²/ 7,540*, del siglo I o principios del II, que dice:

Nominibus cunctis digno laudata pud[ore],
Servilia, inmiti funere rapta, iacet.
Coniunx dulcis obit, mater pia, nata probanda,
cara soror, ueris mentis honesta bonis,
5 *custos sancta domus, uita miranda pudica,*
conspicuum species qu(a)[e] parat ipsa decus.
Facta quater solito Lucinae numine mater
pignoribus cecidit semper amanda probis.
Infelix pater et genetrix sua uolnera deflent,
10 *deflent germani tempora maesta genis.*

Como señalan C. Fernández Martínez y R. Carande Herrero¹⁷, Servilia es elogiada por la excelencia que alcanzó en todos sus títulos (*nominibus cunctis*), a saber, los de esposa dulce (verso 3), que se concreta en lo de guardiana fiel de su casa (verso 5); madre piadosa (verso 3), adjetivo éste más polisémico en latín que en español, toda vez que se aplica a quien cumple sus deberes afectivos para con los demás (parientes en general, hijos, padres, dioses, incluso patria), como afirma expresamente Cicerón en el *De inuentione*¹⁸, a la que corresponden los versos 7 y especialmente 8; hija encomiable (verso 3), como refleja el dolor de sus padres expresado en el verso 9, y hermana querida (verso 4) a quien sus hermanos lloran, según el verso 10.

Señalaré los detalles que me parecen más interesantes a la hora de comentar el manejo de la lengua por parte del autor.

En cuanto a los elementos léxicos, ninguno tiene un valor singular dentro de su campo semántico, como no es raro que suceda en la poesía de cierto aliento.

16. Cfr. vgr. S. MARINER, *o. c.*, p. 83.

17. C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *o. c.*, pp. 173-174.

18. CIC. inu. 66 *pietatem, quae erga patriam aut parentes aut alios sanguine coniunctos officium conseruare moneat.*

Si los consideramos agrupados en sintagmas, la mayor parte de ellos están más presentes en la poesía, clásica y epigráfica, que en la prosa, con alguna excepción. Ésta la constituyen sobre todo expresiones propias de la terminología moral: así *ueris mentis bonis* del verso 4 recuerda frases como la de las *Tusculanas* de Cicerón (5,23,67) *bonum ... mentis est uirtus* o la de las cartas a Lucilio de Séneca (89,4) *Sapientia perfectum bonum est mentis humanae*; y el sintagma *conspicuum decus* que encierra el verso 6 está igualmente en la *Consolatio ad Liuiam* de Séneca (336).

Por otra parte ese arranque con *nominibus cunctis* tiene un cierto tono prosaico, más bien de juego retórico que poético, si es posible distinguirlos con la suficiente claridad.

Destaca la reiteración de las formas en *-nda* con valor adjetivo (versos 3, 5 y 8), muy llamativa si consideramos que los tres son sumamente raros tanto en la poesía literaria como en la epigráfica: según las concordancias de P. Colafrancesco, M. Massaro¹⁹, en el corpus de F. Bücheler no está *probanda*; se encuentra un ejemplo, relativamente cercano a éste, de *amanda* (*CLE*. 1169,6, del siglo II, *fratribus et matri dulcis, amanda suis*), y dos, muy relacionados entre sí, posteriores en todo caso al siglo IV, de *miranda*, acompañando, además, a sendos sustantivos abstractos, por lo que el contexto es totalmente distinto²⁰. En cuanto a los grandes poetas latinos, Virgilio no recurre a estas formas; Propertio sólo un par de veces, con su valor verbal, no como adjetivo; Ovidio menos de media docena y generalmente también como verbo...

No carecen de antecedentes o paralelos cercanos la mayoría de los elementos manejados. Algo se singularizan ese *nata probanda* del verso 3 o toda la frase que ocupa el verso 7, con sus resonancias internas (*quater - mater*) y el raro sintagma *solito Lucinae numine*, que contrasta con el habitual juego etimológico utilizando *lumen...* pero aún la idea se encuentra, por ejemplo, en Ovidio, *Heroidas* 6,122-123 *felix in numero quoque sum prolemque gemellam, / pignora Lucina bina fauente dedi*. Incluso para el final *deflent germani tempora maesta genis* hay antecedentes literarios²¹ y epigráficos²².

En cuanto precisamente a esta posible selección de fuentes, respecto a la cual nunca podemos asegurar que sea de primera mano e intencionada en todos los casos, destaca la obra de Ovidio, en especial las *Heroidas*, pero con cercanía a veces notable con otros poetas, como Tibulo para el verso 2.

19. P. COLAFRANCESCO, M. MASSARO, M. L. RICCI, *Concordanze dei carmina latina epigraphica*. Bari, Edipuglia, 1986.

20. Son dos epígrafes cristianos, *CLE*. 2208,2 *umanetas laudanda nemis, miranda uoluntas* y *CLE*. 1383,3 *uteletas miranda uero, laudanda uoluntas*.

21. Sobre todo MART. 1,78,3 *flere genis electra tuas, Auriga, sorores*. Cfr. también STAT., Theb. 4,635 *...deflenda in tempora*; LVCAN. 3,733 *non lacrimae cecidere genis*.

22. Puede verse especialmente el elaborado *CLE*. 943, pompeyano, cuyo verso 2 dice *no]n ad uim uestreis largificatis genis*. Además el muy fragmentario y no datado *CLE*. 1631,12 *... e genas sine fine [dolentes]*, encontrado en *Fabrateria Noua* (hoy San Giovanni Incarico) en el Lacio.

Detengámonos un momento en éste. El pentámetro del epígrafe está modelado sobre un hexámetro del epitafio propio que Tibulo delinea en el poema 3 de su libro 1: el verso 55 dice *hic iacet immitti consumptus morte Tibullus*. Verso que el poema cordubense modifica bastante en cuanto al reparto de los vocablos, sustituyendo además el sustantivo genérico *morte* por el más específico *funere*, adecuado para abrir el segundo hemistiquio de un pentámetro. Ahora bien, en el corpus de *carmina epigraphica* que nos ocupa se encuentra otro epitafio, más o menos contemporáneo y de correcta factura métrica, hallado en Roma (2125), cuyo verso 2 dice *consumpta inmiti morte sepulta iacet*. De modo que, con Tibulo al fondo, ambas versiones puede tener fuentes intermedias, y no necesariamente relacionadas entre sí, o bien autores lo suficientemente hábiles como para marcar diferencias elaborando cada uno la suya propia, a partir del modelo, mediante unos sencillos cambios.

Por lo que atañe a la distribución de las palabras, es reseñable la marcada tendencia a colocar el sustantivo delante, sobre todo en la enumeración del verso 2 *coniunx dulcis, mater pia, nata probanda*, pero también en *custos domus* (verso 4), lo cual hace pensar en una opción intencionada, tal vez para dejar claro su relación con *nominibus* mediante esa inversión poco común. Ciertamente sólo así, tal como están distribuidos dentro de sus respectivos versos, encajan en los esquemas dactílicos, pero el autor demuestra competencia en este aspecto y podía haberlos colocado de otra manera. De hecho, si se repasan los hábitos de los poetas clásicos y epigráficos cercanos, vemos que no invierten el orden de *dulcis coniunx* ni Catulo²³, ni Virgilio²⁴, ni ninguno de los epígrafes (por cierto todos posteriores hasta donde he podido conocer la datación) que, como ellos, lo documentan²⁵. En cuanto a *pia mater*, sólo presenta el sustantivo delante, y ocupando además la misma posición del hexámetro, uno de Ovidio²⁶; también va delante en un fragmento epigráfico romano del siglo I, con otro esquema métrico: *CLE. 178b,2 ego tibi facio mater pia*; pero anteponen el adjetivo todos los demás: he contabilizado otros tres ejemplos en Ovidio²⁷, uno en Horacio²⁸ y dos *carmina epigráfica* aproximadamente de la misma época²⁹. También *custos domus* (verso 5), que recoge una idea por así decir clásica en este tipo de escritos³⁰,

23. CATVLL. 66,33 *atque ibi <me> cunctis pro dulci coniuge diuis*.

24. VERG. Aen. 2,777 *o dulcis coniunx?* georg. 4,465 *te, dulcis coniunx, te solo in litore secum*.

25. *CLE. 546,4 o dulcis coniunx animo gratissima nos[tro]*; *CLE. 654,6 te dulcis coniunx lacrimis noctesque diesque*; *CLE. 634,2 o dulcis coniunx, de[xt]rae sola]men amissae*; *CLE. 1440,2 heu dulcis coniunx, me magis illa premit*; *CLE. 1685,8 o dulcis coniunx*.

26. OV. her. 19,123 *forsitan ad pontum mater pia uenerit Helles*.

27. OV. fast. 4,555 *excutitur somno stulte pia mater, et amens / 'quid facis?'*; fast. 6,559 *non tamen hanc pro stirpe sua pia mater adoret*; her. 15,115 *Non aliter, quam si nati pia mater adempti*.

28. HOR. epist. 1,18,26 *aut si non odit, regit ac ueluti pia mater*.

29. *CLE. 1300,4 fida etenim coniunx] et pia mater erat*; *CLE. 31,1 Tu, pia tu mater cineres operire memento*.

30. Está ya en *CLE. 52,8* (romano, del siglo II a. C.) *domum seruauit, lanam fecit. Dixi. Abei*.

invierte el orden del único ejemplo literario de época clásica que conozco, el virgiliano (Aen. 8,270) *et domus Herculei custos Pinaria sacri*.

Por el contrario, *cara soror* es la colocación habitual (cosa esperable) en los textos clásicos que utilizan el sintagma, sobre todo de Ovidio, con alguna excepción³¹, y en los *carmina epigraphica*³².

A ellos se añaden el raro *uita pudica* (verso 5), que sólo está, además con ese orden, en CLE. 1991,9 (romano, de principios del s. II) *hoc tibi praestiterit pietas, hoc uita pudica, más pignoribus probis* (verso 8, con una gran disyunción, dado que cada uno de los elementos del sintagma ocupa un extremo) y *tempora maesta* (verso 10), ambos con mayor flexibilidad en la colocación de los elementos que los integran dentro del corpus epigráfico que utilizamos.

También busca un efecto 'literario' la repetición, cerrando el verso 9 y abriendo el 10, de *deflent*, un verbo bastante común en la poesía epigráfica³³.

El verso 6 se abre con el adjetivo *conspicuum* seguido del sustantivo *species*, lo cual provoca el mutuo refuerzo a través de la relación etimológica, poniendo la nota en el aspecto visual. Ante ello conviene tener en cuenta que, sea cual fuere la intención del autor, si nos ponemos en el otro extremo, en el de los lectores, como decíamos muy variopinto y, en una amplia proporción, escasamente preparado, cabe ver en *species* un sentido figurado, como hacen las autoras mencionadas (recordando que lo tiene, por ejemplo, en Cicerón³⁴) y, anteriormente, S. Mariner³⁵; pero nada impide pensar que muchos lo interpretarían con su significado común y corriente, como un elogio más de la buena Servilia (o, dicho en otros términos, uno más de sus *nomina*), nada raro en los textos epigráficos: el de su hermosa presencia, cualidad que suele ser destacada, sobre todo, además, mediante *species*, cuando se trata de alguien que, como ella, murió joven, según se deduce del *inmiti funere rapta* del verso 2; y ello pese a que no se integre en la distribución regular y paralela que señalamos al principio y, por tanto, no parezca estar en las intenciones del autor añadirla expresamente a los *nomina* de la difunta.

Cerraremos con la traducción:

«Por un recato digno de todos sus nombres loada,
yace Servilia: el destino la arrastró antes de tiempo.
Se ha ido una esposa agradable, madre ejemplar, hija buena,

31. OV. met. 9,368 *cara soror: lacrimae misero de corpore factis*; fast. 6,632 *quam precor ut carae more sororis ames*. her. 12,62 *Mane erat, et thalamo cara recepta sopor*. VAL. FL. 7,137 *dicitur et caram uidi indoluisse sororem*. Sólo hay inversión en SIL. Pun. 12,693-4 *nulla ne Sidonio iuueni, coniunxque sororque / cara mihi*.

32. CLE. 119,5 *maeret cara soror quae fratrem luget ademptum*. CLE. 1148,2 *r]apta[q. et ante premit] me mea c[ar]a soror*.

33. Las *Concordanze* citadas recogen 24 ejemplos.

34. CIC. dom. 33,89 *o speciem dignitatemque populi Romani*.

35. S. MARINER, «Epigrafía latina». *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, Gredos, vol. 1, 1983, p. 99.

- cara hermana, a quien honra la bondad de su alma,
 5 guarda fiel de la casa, admirable el recato en su vida,
 una hermosura que aporta por sí misma el decoro.
 Cuatro veces madre por don regular de Lucina,
 falleció siempre digna del amor de sus hijos.
 Desgraciados, el padre y la madre su pérdida lloran,
 10 lloran tan tristes momentos las mejillas fraternas».

3. Ahora bien, ¿qué sucede si no tenemos un ritmo determinado al que atenernos? En esos casos es donde cabe plantearse con mayor cuidado si otros recursos permiten ver precisamente una intención ‘poética’, aunque sea entre comillas, en el emisor, y una posible deconstrucción ‘poética’, aunque también sea entre comillas, por parte del receptor.

Nos servirá de ejemplo el epitafio de Opilán, un contemporáneo, como recalca J. Fontaine³⁶, de Isidoro de Sevilla, quien murió en el 636, seis años antes que este personaje. Se ha transmitido por vía indirecta, a través de referencias, al parecer bastante fiables³⁷. Es *CIL*. II²/7,714 (*CLE*. 721), que dice:

- Haec caua saxa Oppilani | continet menbra, ||*
clarum in ortu natalium, | gestu abituq(ue) cofnspi]c[u]jum. ||
Opib(u)s qu(i)ppe pollens et ar|tuum uirib(u)s cluens ||
iacula uehi precipitur predoq(ue) | Bacceis destinatur. ||
 5 *In procinctum belli necatur | opitulatione sodalium desolatus. ||*
Nauiter cede perculsum | cli(e)ntes rapiunt peremtum, ||
exanimis domu(m) reducitur, | suis a uernulis humatur. ||
Lugit coniux cum liberis, | fletib(u)s familia prestrepit. ||
Decies ut ternos ad quater | quaternos uixit per annos, ||
 10 *pridie septemb(r)ium idus | morte a Vasconibus multatus. ||*
Era sescentesima et octagensima | id gestum memento. ||
Sepultus sub d(ie) quiescit | VI id(us) Octubres.

No nos detendremos ahora en cuestiones formales, de errores de copia, grafía y morfofonética, por no ser aquí significativos. Pero sí en un par de rasgos sintácticos destacables. Así, el uso medio de *precipitur* en la línea 4 («prescribir»), al cual se refiere, con ejemplos contemporáneos de la inscripción, P. Flobert en su excelente estudio sobre los verbos deponentes latinos³⁸. En segun-

36. J. FONTAINE, «Une épitaphe rythmique d'un contemporain d'Isidore de Séville: l'éloge funèbre du Visigot Oppila». En M. Van Uytfange, R. Demeulenaere (Hrsgg.), *Mélanges G. Sanders*, 1991, pp. 163-186.

37. De él se ocupa J. Martín Camacho, *Carmina Latina Epigraphica Baeticae ex schedis: edición y comentario*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.

38. P. FLOBERT, *Les verbes déponents latins des origines à Cherlemagne*. Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 257.

do, ese valor del *ut* que aparece entre las cifras del verso 9, y que, como afirma, documentándolo adecuadamente, J. Gil³⁹, «cumple una misión fundamental: señalar que *decies* y *bis* son multiplicativos y no cardinales». Por otra parte, el segundo hemistiquio de la línea 4 presenta un ejemplo de la «tendencia general a la sustantivación del latín tardío» como dice J. Fontaine⁴⁰, con *praedator* y un verbo de designación, *destinare*. Estos rasgos caracterizan a un autor de la época, sintonizado con sus receptores.

En el aspecto morfosintáctico destaca el hecho de que la parte más intencionadamente ‘épica’, aunque sea entre comillas, del epígrafe, aquella en la que se mencionan las supuestas hazañas del personaje y la retirada de su cadáver por parte de los clientes, los versos 4 a 7 (donde se han hecho notar evidentes resonancias, incluso literales, de la *Eneida* virgiliana), llevan, sin excepción, las formas verbales en pasiva (o media), todas ellas, además, formalmente destacadas, cerrando sus hemistiquios y compartiendo la cadencia final, la ‘rima’ en *-ur*, *-us*, recurso eficaz en cuanto a la descripción de una secuencia por así decir vertiginosa de hechos. Ello deja al protagonista como un héroe pasivo, un héroe que, en realidad, lo fue a su pesar. A la vista de este hecho se puede explicar el sorprendente *morte multatus* del verso 9, la otra forma pasiva del epígrafe, una expresión totalmente prosaica, cuyo significado no deja en nada buen lugar a Opilán. Aun si admitimos que el uso de la pasiva en el habla cotidiana no es tan raro como durante mucho tiempo se ha afirmado, la reiteración de estas formas muestra un evidente artificio expresivo.

En cuanto a la selección de palabras y sus combinaciones, no faltan elementos formales de clara tradición poética. Sirva de ejemplo ya el verso 1: la juntura *caua saxa* está sólo en los poetas (Virgilio, Ovidio, Lucano, Estacio, Séneca⁴¹, pero también Juvenco, Prudencio o Coripo⁴²...). Es probablemente un nominativo singular femenino procedente, como tantos otros a estas alturas, de un plural neutro, análogo de *petra*. J. Fontaine no comparte esta idea, afirmando que el singular *continet* podría deberse a un error gráfico del lapicida o del transcriptor (aunque éste parece bastante escrupuloso), o bien incluso prosódico: la pérdida de la *-n* delante de *-t*⁴³. Pero esta última hipótesis no convence demasiado, pues lo que normalmente cae en este grupo es la consonante final, y el autor del texto evidencia, como acabo de decir, conocimientos suficientes para evitar tal vulgarismo.

En cuanto a *membra*, está ya con este sentido y dentro de un contexto funera-

39. J. GIL, «Epigraphica», *CFC*. 11 (1976), pp. 573-574.

40. J. FONTAINE, *o. c.*, p. 173.

41. VERG. *Aen.* 3,566 *ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere*; 3,450 *numquam deinde cauo uolitantia prendere saxo*; 8,246 *inclusumque cauo saxo atque insueta rudentem*; OV. *am.* 3,645 *Nec te praetereo, qui per caua saxa uolutans*; SEN. *Phaed.* 37-38 *ueniet tempus, / cum latratu caua saxa sonent*; LVCAN. 4,455 *impendent caua saxa mari*; STAT. *Theb.* 1,713-4 *ieiunum Phlegyan subter caua saxa iacentem*.

42. IUVENC. *euang.* 4,391 *Restitit aduerso complens caua saxa clamore*; PRVD. *cath.* 10,53 *Quidnam sibi saxa cauata*; CORIPP. *Ioh.* 5,39 *Gurzil caua saxa resultant*.

43. J. FONTAINE, *o. c.*, p. 167.

rio en los *Annales* de Ennio (2,139) *Heu quam crudeli condebat membra sepulcro* y, por supuesto, desde antiguo en la poesía epigráfica.

O el verso 3, donde su distribución da originalidad a unos vocablos (*opibus, pollens, uiribus*) que pertenecen al grupo de los ‘neutros’. En efecto, *opibus pollens* y *uiribus cluens* modifican la posición y distribución de los complementos en ablativo respecto al conocido sintagma salustiano *pollens uiribus* (Iug. 6)⁴⁴. Por lo pronto se ha invertido el orden, colocando primero el ablativo; pero además *uiribus* pasa a depender de *cluens*, formando con ese verbo arcaico y arcaizante un sintagma que repite Lucrecio⁴⁵ (pasaje que, además, menciona Servio cuando comenta *Aen.* 12,794⁴⁶) y utiliza Séneca en sus versos⁴⁷. J. Fontaine señala por otra parte el carácter poético de *artus*, con significado parecido al de *membrum*.

Distinta es, vgr., la situación en las líneas 2 y 4: tanto *claritas natalium* y similares como *gestu habituque* y similares están documentados en prosistas clásicos⁴⁸. Prosaicos son asimismo el pleonasma *procinctus belli*, que documenta ya Plinio el naturalista⁴⁹, o bien el raro y tardío *opitulatio*⁵⁰, ambos en el verso 5.

En cuanto a las unidades mayores, hay varios hechos evidentes: el más llamativo sin duda es la presencia en cada línea (excepto las dos últimas) de seis vocablos con sentido pleno, formando dos grupos de tres (menos la 9, donde el autor se enfrenta al ya comentado problema de precisar la edad del difunto, cosa que hace en tres de dos). Todos estos grupos terminan al menos con dos sonidos coincidentes en cada línea, con excepción de la inicial, cuya carga poética ya he comentado. Pero se evita la rima «consonante»; un argumento más⁵¹ para no dar la razón a quienes proponen leer en el verso 5 *desolatur* y no *desolatus*, que es la forma transmitida⁵².

Esta coincidencia fónica regular está reforzada por otras en todas y cada una de las líneas: así, en la 1 el sonido *a* se repite, sobre todo, en *caua saxa* (por cierto que,

44. Que incluso reproduce un *carmen epigraphicum* de Maguncia (*CLE.* 1590,1; *CIL.* XIII c. a. 160)

45. LVCR. 1,48 = 2,650: *ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri*.

46. SERV. *Aen.* 12,794: *uel secundum Lucretium, quod nullius rei egeant, qui ait «{ipse suis pollens opibus} nihil indiga curae»*.

47. SEN. Tro. 478: *arx illa pollens opibus et muris deum*.

48. Cfr. TAC. hist. 1,49,3 *sed claritas natalium et metus temporum obtentui*; 3,39,2 *Blaeso super claritatem natalium et elegantiam morum fidei obstinatio fuit*; 4,25,2 *Brinno, claritate natalium insigni*; PLIN. epist. 10,4,4 *auget haec et natalium et paternarum facultatum splendor*; 10,12 *ad quam spem alioqui quietissimum hortatur et natalium splendor*; APVL. met. 3,15 *sed melius de te doctrinae tua praesumo, qui praeter generosam natalium dignitatem...*; FLOR. epit. 1,26,5 *si quidem nunc libertatem, nunc pudicitiam, tum natalium dignitatem...* QVINT. inst. 9,1,13 *sed si habitus quidam et quasi gestus sic appellandi sunt...*; 9,3,100 *...tam est ridiculum quam quaerere habitum gestumque sine corpore*; CIC. de orat. 1,251 *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Rosci gestum et uenustatem?*

49. PLIN. nat. 6,66: *elephantum DCC in procinctu bellorum excubant*.

50. Cfr. *ThL.* Vol. IX,2, p. 731, lín. 22-23 *legitur inde ab VLPANO (nisi interpol.)*, ITALIA, IREN., CYPR., ARNOB.

51. Añadido a lo que comenta J. FONTAINE en la *o. c.*, p. 173.

52. F. BÜCHELER en el comentario al epitafio menciona a Hübner como autor de esta conjetura.

aunque la secuencia completa *haec caua saxa* forma una cláusula rítmica correcta, es evidente que el autor del epígrafe se atiene, si acaso, a las acentuales, por lo que este rasgo no me parece relevante); en la 2 los seis vocablos terminan en *u* seguida o no de consonante, y ésta es, siempre que está, una *-m*; en la 3 no sólo riman los participios entre sí, soportando la cadencia final, sino también los sustantivos entre sí; en la 4 precede a cada una de las palabras que sustenta la rima una secuencia vocálica *e - i*; en la 5 se encuentra de nuevo una repetición paralela de la vocal que soporta la rima en sendos vocablos de cada hemistiquio; en la 6 coinciden los preverbios de los dos verbos finales de hemistiquio; en la 7 terminan con la misma secuencia vocal -consonante los vocablos que inician cada parte; en la 8 los que no riman tienen, por pares, la misma consonante inicial; en la 10 también terminan con la misma vocal el primero y el cuarto.

Las dos líneas finales, destinadas a indicar la fecha, no siguen ninguno de estos procedimientos (no tienen seis vocablos de sentido pleno ni intento alguno de rima, y las estructuras fónicas repetidas son, por así decir, imprescindibles, dado el contenido). Podemos, por lo tanto, considerarlas prosaicas, cosa nada rara, dado que la indicación de la fecha suele ir en prosa. Y eso, pese a que, como todas las demás líneas, la 11 lleva al final una marca formal de separación (concretamente una hoja de hiedra) e incluso una cláusula hexamétrica acentual.

La regularidad en cuanto al número de palabras por línea y la rima contrasta con la estructura interna de cada una de ellas, que busca la variedad, aunque con una clara preferencia por la distribución paralela (vgr. línea 3, con *et* como bisagra; línea 4, donde el elemento coordinante es *-que*; línea 5 donde se yuxtaponen dos secuencias ablativo + genitivo + forma verbal; línea 6 con los participios cerrando cada hemistiquio...). La anular está en la línea 2, que abren y cierran sendos adjetivos dejando en el centro sus complementos en ablativo, y en la línea 8, con los verbos en los extremos, los sujetos junto a ellos y los complementos en el centro.

Todos estos rasgos permiten afirmar que sin duda se trata de un intento de elaborar un poema de corte épico y factura rítmica, más allá de lo que sería la más rítmica de las prosas rítmicas, en una época en la que ya hacía tiempo que proliferaban los intentos de innovar en los esquemas poéticos. Y así debían de entenderlo muchos de los lectores, ya poco o nada duchos en cuanto al dominio de los registros de la poesía clásica.

Antes de cerrar, ahí va mi propuesta de traducción:

«Esta ahuecada piedra de Opilán el cuerpo conserva,
 vástago de ilustre linaje, en su porte y conducta notable.
 Grande sin duda en riquezas, notorio también por su fuerza,
 llevarse le ordenan sus armas, saqueador a los vacceos⁵³ lo mandan.

53. Los vacceos son en esta época una parte de los pueblos vascos o vascones, término éste que aparece en el verso 10 como genérico: cfr., vgr., R. COLLINS, *Los vascos* (trad. N. Manso de Zúñiga). Madrid, Alianza, 1989, p. 133.

- 5 Es matado yendo a la lucha, de los suyos al quedar sin ayuda.
Herido con saña de muerte, lo retiran, sin vida, sus clientes.
A su casa, exsangüe lo llevan, sus propios esclavos lo entierran.
Llóranlo su esposa y sus hijos, la casa resuena en gemidos.
Vivió tres veces diez y cuatro cuatro años,
- 10 por los vascos mandado a la muerte el doce del mes de septiembre.
Recuerda que esto se hizo en la sexcentésima octogésima era.
Descansa enterrado el día diez del mes de octubre».

Espero haber mostrado la posible eficacia de un análisis de estos poemas ocasionales atendiendo con detenimiento a los recursos lingüísticos empleados. Sobre el papel, sin duda, son idénticos o muy parecidos a los que tienen a mano los grandes poetas; resulta difícil que unos autores, por decirlo así aficionados, inventen otros de eficacia comprobable. La cuestión radica, pues, en ponderar cómo los utilizan... y desde luego el mérito de quienes, aun a sabiendas de las dificultades, por necesidad o por gusto, se lanzan a hacerlo.

*LASCIVITERQUE LUDUNT» (LEVIO, CHAR. GL 1.204K.5):
EL LUSUS POÉTICO EN CLE*

FELISA DEL BARRIO VEGA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En los *carmina* epigráficos amorios puede percibirse, tanto en los motivos como en el tono y el estilo, la cercanía de la poesía pre-neotérica, que introdujo en Roma el gusto por el *lusus* poético del epigrama helenístico. En este trabajo ofrecemos ejemplos de tal relación en el uso de la metáfora de la *flamma amoris* en algunos de los grafitos pompeyanos.

Palabras clave: *Flamma amoris*. Grafitos amorios. Pre-neotéricos. Epigrama helenístico.

Summary: In the amatory epigraphic *carmina*, it can be noticed -not only in the themes but also in the tone and style- the proximity of the pre-neoteric poetry, which introduced in Rome the taste for the poetic *lusus* of the Hellenistic epigram. In this work, we present examples of this connection in the use of the *flamma amoris* metaphor in some of the Pompeian graffiti.

Keywords: *Flamma amoris*, Amatory graffiti, Pre-neoteric, Hellenistic epigram.

La evolución del *carmen* epigráfico hacia formas más elaboradas no puede explicarse sin la enriquecedora interferencia entre el ámbito epigráfico y el literario, como repetidamente han puesto de relieve los numerosos estudios dedicados a ello en las últimas décadas¹. Y así, en los *carmina* epigráficos amatorios, la mayoría procedentes de Pompeya, puede percibirse, tanto en los temas como en el tono y el estilo, la cercanía de la poesía neotérica y de sus precursores, que introdujeron en Roma el gusto por el *lusus* poético del epigrama helenístico, que en parte siguieron los elegíacos augústeos. A estos llega desde el epigrama helenístico, directamente o a través de la ‘nueva’ poesía de sus predecesores, la metáfora de la *flamma amoris* (Catul. 100.7: *cum uesana meas torreret flamma medullas*). El tópico del ‘fuego del amor’ y el léxico con él relacionado trasciende los límites de esta poesía para introducirse en otros géneros, que así se tiñen de tonos elegíacos, como en el caso de Virgilio, *Ecl.* 2.1: «*Formosum pastor Corydon ardebat Alexin*», y 2.68: «*tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?*»; *Geor.* 3.258-9: «*quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem / durus amor ?...*»; *Aen.* 1.688: «*occultum inspiret ignem fallasque ueneno*» o 4.1-2: «*At regina graui iamdudum saucia cura / uulnus alit uenis et caeco carpitur igni*». Apropiándonos de las palabras de Servio en su comentario del primero de los dos versos citados de *Eneida*, diremos que: «*Definitio amoris est ignis occultus*»².

Es innegable que la frecuente recurrencia a este tema en *CLE* se debe, en parte, a su arraigo en el ámbito popular, pero una vía no excluye la otra, y precisamente la conjunción de ambas, la popular y la literaria, tiene en las inscripciones poéticas de Pompeya su mejor representación. Así, con la metáfora del fuego del amor comienza un grafito hallado en el peristilo de una casa próxima a la *via Veneria*, en senarios, al que Mau, justamente, califica de «*eleganter scripta*», el *CLE* 44 (= *CIL* 4.5092)³:

*Amoris ignes si sentires mulio,
magi' properares, ut uideres Venerem.*

1. Para la presencia de los elegíacos latinos en la poesía epigráfica, pueden citarse, entre otros, los trabajos de Z. POPOVA, «Influence de Tibullus sur *Carmina sepulchralia Latina epigraphica*», *Annuaire Univ. Sofia, Fac. Lettres* 61.1, 1967, 103-172; «Influence de Catullus sur *Carmina Latina Epigraphica*», *Annuaire Univ. Sofia, Fac. Lettres* 63.2, 1970, 311-366; «Influence de Propertius sur *Carmina Latina Epigraphica*», *Annuaire Univ. Sofia, Fac. Lettres* 67.1, 1974, 55-118; P. CUGUSI, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bolonia 1985; «Tradizione elegiaca latina e *Carmina Latina Epigraphica*. Letteratura e testi epigrafici», *Aufidus* 16, 2002, 17-29.

2. La misma explicación de la metáfora la encontramos, por ejemplo, en el comentario de Porfirio a Horacio, *ep.* 14.13 (*ureris ipse miser: quodsi non pulchrior ignis / accendit obsessam Ilion. / gaude sorte tua; me libertina neque uno / contenta Phryne macerat*): «*Nec inmerito dicitur, quia ipse amor ignis solet dici*».

3. *CLE* = F. BÜCHELER- E. LOMMATZSCH, *Carmina Latina Epigraphica*, 3 vols., Amsterdam 1972 (Leipzig 1895-1926). *CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. IV: *Inscriptiones parietariae Pompeianae Herculanae Stabianae*. Edidit C. ZANGEMEISTER, R. SCHOENE, 1871 (impr. iter. 1957). Supplementi pars II *Inscriptiones parietariae et vasorum fictilium*. Edidit A. MAU, 1909 (impr. iter. 1968).

*diligo iuuenem uenustum. rogo, punge, iamus.
bibisti: iamus. prende lora et excute,
Pompeios defer, ubi dulcis est amor.
meus es ...⁴*

El autor del epigrama, inflamado por la pasión amorosa, increpa al mulero para que acelere el paso de las mulas; en contraste con la intensidad acuciante del amor que agujonea al viajero —el texto juega con el *spiculum* del mulero, aludido en el imperativo *punge*, y los agujones del amor— el mulero hace gala de la misma insensibilidad e indolencia que en la poesía elegíaca muestra Cupido hacia el sufrimiento del enamorado: Prop., 1.1.17, *in me tardus Amor non ullas cogitat artes*. En contraste con la virulencia de la pasión amorosa (*amoris ignes*) que abre el poema, éste se cierra suavemente (*dulcis est amor*), con un amor transformado por la posesión no compartida y plena del ser querido, apuntada en el comienzo del último verso incompleto, *meus es*. Tanto si *amor* tiene aquí su sentido propio o es metonimia de la persona amada⁵, hay que notar que el adjetivo *dulcis* referido a *amor* no es frecuente en la elegía latina —donde el amor es fuente de sufrimiento⁶—, y menos aplicado a la persona amada. Con más frecuencia se encuentra en el ámbito de la amistad; excepción hecha de *dulcissime* como parte de la expresión formular de saludo, aplicado a los amigos implica un guiño de complicidad, no desprovisto de cierto tono burlón derivado de una posible connotación homosexual, como seguramente ocurre en otro grafito pompeyano, que ya recogía G. Fiorelli⁷ (regio septima, insula vii): CRIISCHIES HAVII ANIMA / DVLCIS IIT SVAVIS; nada ambiguo es otro grafito pompeyano, CLE 41,

4. F. BÜCHELER, *CLE* 2.1, p. 23 : 3 *diligo puerum uenustum*, sed *puerum* in ipso uersu deletum est et supra scriptum *iuuenem punge* mulos stimulo 6 continuare carmen scriptor uoluisse uidetur.

5. Así lo entienden E. MONTERO, *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...*, Madrid 1981, Gredos, p. 120: «Llévame a Pompeya donde vive mi dulce amor»; y C. Fernández, *Poesía epigráfica latina*. Madrid 1998, Gredos, vol. I, p. 104: «Llévame a Pompeya, donde está mi dulce amor».

6. Aplicado a la persona objeto del amor, como en el caso del grafito, lo encontramos en el ámbito del amor conyugal o pseudo-conyugal: Catulo 45.10-12: *at Acme leuiter caput reflectens / et dulcis pueri ebrios ocellos / illo purpureo ore sauiaata ...*; Verg., *Geor.* 4.464-5: *ipse caua solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*; Catul. 64.120: *omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem*; Catul. 68, 105-6: *quo tibi tum casu, pulcerrima Laudamia, / ereptum est uita dulcius atque anima / coniugium*; y en el mismo *carmen*, al amor fraternal, 68.24 /96: *quae tuus in uita dulcis alebat amor*. En cuanto a la poesía epigráfica funeraria, el adjetivo se aplica con frecuencia a los hijos o el cónyuge muertos; aplicado a *amor*, encontramos un único ejemplo, en un epitafio muy fragmentario, procedente de *Aquileia*, en el que el término *uulnus* (seguramente, *uulnus amoris*) del verso 1 permite intuir cierto tono elegíaco: CLE 602: *influxere dei] mihi non [sanabile] uulnus / dulcis amor is quid incre . . . / rapta ad ima orfanos n m]aximu n*; la restitución de Bücheler se apoya en Ov. *rem.* 101-2: *uidi ego, quod fuerat primo sanabile, uulnus / dilatatum longae damna tulisse morae*.

7. U. PAPPALARDO-M. GRIMALDI, *La descrizione di Pompei per Giuseppe Fiorelli (1875)*, Nápoles 2001, p. 98.

probablemente en septenarios trocaicos: *For[tu]nate, animula dulcis, perfututor*, al que, según informa Bücheler (*deridens eum alius*), un gracioso añade *scripsit qui nouit*. Cierta burla cariñosa puede suponerse en Catulo 30.1-2: *Alfene immemor atque unanimis false sodalibus / iam te nil miseret dure tui dulcis amicali*; mientras que en 78.3-4: *Gallus homo est bellus nam dulces iungit amores / cum puero ut bello bella puella cubet*, la utilización del adjetivo *bellus*, que tanto aquí como en Pompeya implica un comportamiento amoroso ‘relajado’⁸, vinculado especialmente a las relaciones homosexuales, confiere al adjetivo *dulces* aplicado a *amores* un sentido especial; al tiempo, el empleo del adjetivo *uenustum*, con el que se califica al joven en el grafito y que remite a *Venerem* del verso anterior, puede tener aquí las mismas connotaciones que en la poesía de Catulo: 3.1-2, *Lugete o Veneres Cupidinesque / et quantum est hominum uenustiorum*; y 22.1-2, *Suffenus iste, Vare, quem probe nosti / homo est uenustus et dicax et urbanus / idemque longe plurimos facit uersus*. Uno de los pocos ejemplos de la poesía clásica en que el *amor* se califica de *dulcis* nos lo ofrece Horacio, *carm.* 1.9.15-6: *... nec dulcis amores / sperne puer...*; el hecho de que sea un *puer* al que se exhorta a disfrutar de los *dulces amores* puede situar implícitamente estos amores en el ámbito de la pederastia, al igual que en la primera versión del grafito pompeyano, en que *puer* ha sido tachado y corregido en *iuuenem*, según parece por la misma mano, a no ser que supongamos que el autor de este grafito es una mujer, lo que constituiría un hecho excepcional. Siendo Pompeya la ciudad de Venus y el amor, destino idóneo para pasar un buen rato con una muchacha o muchacho, a cambio de unas monedas (*CIL* 4.5372: *sum tua ae(ri)s a(ssibus) II*), podemos suponer que el viajero de *CLE* 44 se dirige a Pompeya para satisfacer su deseo sexual (*amoris ignes*) con uno de los encantadores muchachitos –posiblemente uno en particular– que ofrecen sus servicios en las paredes de los burdeles: *CIL* 4. 4024: *Menander bellis moribus aeris ass. II*.

En cuanto al sintagma *amoris ignes* con que se abre el grafito, a pesar de la frecuencia de la metáfora, el único ejemplo en la poesía latina nos lo proporciona un poema anónimo transmitido por A. Gelio, *N.A.* 19.11⁹:

8. Así lo entiende Fernández Corte en su comentario a este poema de Catulo, en J.C. FERNÁNDEZ CORTE -J.A. GONZÁLEZ IGLESIAS, *Catulo. Poesías*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 745: «La triple repetición del término *bellus* nos remite a los valores de los polimétricos. Como antes *lepidissima* connota modernidad de costumbres, hábitos antitradicionales. Galo y sus parientes se comportan con elegancia, despreocupación y desenfado. Imitan tan bien, o eso parece, los valores de Catulo y sus amigos que parecen uno de ellos».

9. El mismo poema lo recoge Macrobio, *Saturnales* 2.2.16-17, que, sin duda, se ha servido de Gelio como fuente: «*Orta ex his laetitia et omnibus in censorium risum remissis ac retractantibus quae a singulis antiquae festiuitatis sapore prolata sunt, Symmachus ait, 'hos Platonis versiculos, quorum magis venustatem an breuitatem mireris incertum est, legisse memini in Latinum tanto latius versos quanto solet nostra quam Graecorum lingua breuior et angustior aestimari; et ut opinor haec verba sunt: Dum semiulco savio ...*». En el último verso el texto de Macrobio presenta una ligera variante: *ad puerulum intus viverem*.

«*Celebrantur duo isti Graeci uersiculi multorumque doctorum hominum memoria dignantur, quod sint lepidissimi et uenustissimae breuitatis. Neque adeo pauci sunt ueteres scriptores, qui eos Platonis esse philosophi adfirmant, quibus ille adulescens luserit, cum tragoediis quoque eodem tempore faciendis praeluderet:*

τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φίλων ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον·
ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Hoc díστιχον amicus meus, οὐκ ἄμουσος adulescens, in plures uersiculos licentius liberiusque uertit. Qui quoniam mihi quidem uisi sunt non esse memoratu indigni, subdidi:

*Dum semihulco sauiio
meum puellum sauior
dulcemque florem spiritus
duco ex aperto tramite,
anima aegra et saucia
cucurrit ad labeas mihi,
rictumque in oris peruium
et labra pueri mollia,
rimata itineri transitus,
ut transiliret, nititur.
tum si morae quid plusculae
fuisset in coetu osculi,
amoris igni percita
transisset et me linqueret,
et mira prorsum res foret,
ut fierem ad me mortuus,
ad puerum <ut> intus viverem».*

El poema latino que, según señala Gelio, es imitación de unos versos griegos de inspiración platónica pero de hechuras alejandrinas (*lepidissimi et uenustissimae breuitatis*), está también dirigido a un *puer* y tiene el colorido de las composiciones ligeras que, a imitación de la poesía helenística y neotérica, se pusieron de moda en la época de los Antoninos¹⁰. Siguiendo el gusto neotérico por la descripción de los efectos físicos de la pasión amorosa, el poema transmitido

10. Baste recordar la conocida composición del emperador Adriano, transmitida en la *Historia Augusta* (Hadriano 25.9): «*et moriens quidem hos versus fecisse dicit<ur>: animula vagula blandula / hospes comes que corporis, / quae nunc abibis in loca / pallidula rigida nudula / nec ut soles dabis iocos!*». El tema del alma fugitiva lo encontramos en el epigrama de Q. Lutacio Cátulo transmitido también por Gelio en 19.9, que reproducimos más adelante, y ya en Plauto es frecuente el motivo del desdoblamiento del propio ser: *Aul.* 181, *nunc domum properare propero, nam egomet sum hic, animus domi est.*

por Gelio recuerda la célebre oda de Safo, φαίνεται μοι κήνος ἴσο θέοισιν..., pero sobre todo puede relacionarse con Meleagro, *A.P.* V 171:

Τὸ σκύφος ἦδὺ γέγηθε, λέγει δ'ὄτι τὰς φιλέρωτος
 Ζηνοφίλας ψαύει τοῦ λαλιοῦ στόματος·
 ὄλβιον· εἶθ' ὑπ' ἔμοις νῦν χεῖλεσι χεῖλα θεῖσα
 ἀπνευστὶ ψυχὰν τὰν ἐν ἔμοι προπίοι.¹¹

La metáfora de la *flamma amoris*, que consume al amante con la voracidad de un incendio, es el motivo principal de otro célebre epigrama pompeyano, uno de los varios grafitos inscritos en la parte exterior de la pared occidental del Odeón de Pompeya, cuyo autor es, según atestigua la firma que lo acompaña, un tal Tiburtino. El epigrama en cuestión es el más completo de varias composiciones dactílicas, probablemente en dísticos elegíacos, que ocupan en el vol. IV del *CIL* los números 4966 al 4973, y que Bücheler edita como dos poemas, *CLE* 934 (= *CIL* 4966) y *CLE* 935 (= *CIL* 4967-4973). El primer problema que plantean estos versos, amén del deplorable estado de conservación de buena parte de ellos, es el de la autoría: ¿la firma de Tiburtino se refiere a todos ellos o solo a los primeros?; de la respuesta a esta pregunta depende la relación que se quiera establecer entre todos ellos y la interpretación que hagamos del conjunto. En cuanto a la fecha de todos estos grafitos, Mau afirma: «*in theatri minoris pariete occidentali extrinsecus, inter portas scaenae et postscaenii, in tectorio gilvo secundi qui dicitur stili, quod quin statim post extructum theatrum, aetate Sullana, factum sit, vix dubium est; (...) Superpositus erat huic tectorio murus quo ludus gladiatorius a septentrione clauditur, extructus haud dubie quando porticus theatri in ludum gladiatorium transformata est. Quod quo tempore factum sit, non satis constat; vix tamen ante Claudii aetate, cum nulla ibi pictura nisi quarti qui dicitur stili reperta sit. Inscriptiones longe antiquiores esse orthographia docet*». Por otra parte, la datación que se asuma, de entre las propuestas para estas composiciones, determinará las conclusiones sobre su significado en la historia de la literatura latina. Los grafitos, desde que fueron editados en el vol. IV del *CIL* a partir de los apográfos de Mau y las correcciones de Zangemeister, han sido objeto de diversas restituciones, que han tratado de completar las partes perdidas o ilegibles; tales restituciones están condicionadas, en buena medida, por la opinión que se tenga respecto de las cuestiones anteriores. A continuación, ofrezco el conjunto de los textos con las restituciones que hoy se admiten de forma general y tratando de reflejar, en la medida de lo posible, la disposición originaria, según la descripción que ofrece el *CIL*:

11. Cito los epigramas de la *Anthologia Palatina* por la edición de A.S.F. GOW - D.L. PAGE, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965. En cuanto a las traducciones, tanto de este epigrama como de los demás que cite en adelante, reproduzco la de M. FERNÁNDEZ-GALIANO, *Antología Palatina*, Madrid, Gredos, 1978; para el citado epigrama de Meleagro es la siguiente: «Dulcemente se goza la taza rozada un momento / por la feliz boca locuaz de Zenófila amante. / ¡Feliz ella! ¡Ojalá que, poniendo en los míos tus labios, / sin respirar entera mi alma te bebieses!».

CIL 4. 4966-4973

(4966)

(= CLE 934)

Quid fi]t? ui me **oculei pos(t)quam deduxstis in ignem,**

no]n ob uim uestreis largificatis geneis.

—∪∪] **non possunt lacrumae restinguere flamam:** TIBURTINUS EPOESE

hae]c os incendunt tabificantque animum.

(4967)

(= CLE 935)

—∪∪—] ueicinei **incendia** participantur,—∪∪—] **flammam** tradere utei liceat

(4968)

]bus per uic[. . . a]morem

]detur dei[

]ocios[. . .]n in istost(?)

]huc t

(4969)

]n ore ap(?)[

]sumat aut ea ua.[

]sumpti opus est a[

]udam aut ei(?)[. .]udai

(4971)

sei quid amor ualeat nostei, sei te hominem scis,

commiseresce mei, da ueniam ut ueniam.

flos Veneris mihi de

(4970)

]habere aiunt eum[. . .]que locare

]ui . um ... deo condere uti liceat

(4972) ↗(ad d. 4971)

Caesia, sei n[

sei paruom p[

es bibe lude[

nec semper[

(4973) infra 4972

solus amare u[

multa opus sunt s[

quod nesceire dare[

Si bien las indicaciones de Mau son claras respecto de la disposición de los grafitos, no lo son tanto respecto de la colocación de la firma, que en la repro-

ducción de su apógrafo aparece a la derecha del texto 4966, mientras que Bücheler la edita dentro del *carmen* 935, tras el verso 12, diciendo: «haec sic composui ut incisa leguntur in pariete sub illo carmine ... *me oculei*, quod pars horum scriptorum manifesto derisit»; por su parte, respecto de la firma, Mau afirma: «haud dubie ad hoc carmen pertinet, a quo non recte diviserunt Sogliano et Bücheler». P. Cugusi¹², que edita los textos con una disposición similar, coloca la firma a la altura del v. 2 del 4969 y debajo de ella los grafitos 4971-4973. El hecho de que la firma esté en letras *grandiusculas* y a la derecha no facilita la decisión, que, finalmente, tiene que ver con el carácter unitario que cada uno quiera atribuir al conjunto de los grafitos; sí es importante la información que Mau da en la introducción que hace a todo el grupo: «Inscriptiones longe antiquiores esse orthographia docet; scriptae sunt omnes ab eodem manu».

Dentro de la bibliografía que estos versos han suscitado, la interpretación más exhaustiva para el conjunto es la de V. Tandoi, a quien también debemos el último y más completo intento de reconstrucción, en lo que sé, a partir de la autopsia de los textos¹³. Su tesis inicial es que todos estos grafitos constituyen un *corpus* unitario de epigramas, de temática amorosa y con motivos vinculados a ésta, cuyo autor sería el tal Tiburtino que los suscribe, un poeta, en su opinión, conocido para sus contemporáneos¹⁴, al que coloca al lado de los preneotéricos Lutacio Cátulo, Valerio Edituo y Porcio Licino, pues sus epigramas anticiparían importantes rasgos de la poesía de Catulo (temáticos, estilísticos, lingüísticos e incluso métricos); entiende, por ello, que *Tiburtinus epoese* no es una verdadera firma sino la indicación del autor de estos versos por parte de quien los copió en la pared. Sin embargo, la objeción de Cugusi (o.c. p. 35) a tal hipótesis es digna de consideración: son numerosos los ejemplos de versos de poetas famosos (Virgilio, Catulo, Tibulo, Propercio, Ovidio, etc.) copiados en las paredes de Pompeya, pero en ningún caso se indica el nombre del autor, innecesario dada la popularidad de los mismos; podemos añadir que en los casos en que se indica explícitamente la autoría de los versos, el que los copia no está citando los de otro sino los suyos propios, como sugiere la utilización del helenismo *epoese*, que solo tiene paralelo en un epitafio procedente de Verona, el *CLE* 1099: *Ossa*

12. P. CUGUSI, «Carmina Latina Epigraphica 'firmati'», en *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bolonia, 1985, 53-59.

13. Son dos los trabajos de V. TANDOI sobre estos grafitos, el primero da a conocer una conferencia pronunciada en 1980, «Gli epigrammi di Tiburtino a Pompei, Lutazio Catulo e il movimento dei preneoterici», *Quaderni dell'A.I.C.C.* di Foggia, I (1981), pp. 133-175; tras realizar en mayo de 1981 la autopsia de los grafitos en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, publica un nuevo trabajo en el que mantiene las mismas tesis que en el anterior, pero puede ofrecer una restitución bastante completa de los textos: «Gli Epigrammi di Tiburtino dopo un'autopsia del graffito», *Quaderni dell'A.I.C.C.* di Foggia, II-III (1982-1983), pp. 3-31.

14. Por el contrario, E. MONTERO en su traducción sugiere la posibilidad de que no se trate siquiera de un nombre propio sino de un patronímico (o.c., p. 121: «Esta es una composición poética de Tiburtino (o bien: de un tiburtino).

relata domum, cinis hic adoperta quiescit:/ heredes titulum, versiculos Cornelius epoi, conlegae et amico; la distinción entre los herederos que encargan la inscripción y el amigo que compone los versos, así como la utilización de un verbo claramente vinculado a la creación no dejan lugar a dudas. Para Cugusi, además, no es verosímil que tan tempranamente encontremos un poeta de provincias que se hace eco de una poesía innovadora al mismo tiempo que ésta surge en Roma, y es más probable que estemos ante un poeta ¿pompeyano? de estilo alejandrino, de época neotérica, es decir en torno a la mitad del s. I a.C., tal y como propone Bücheler.

El neoterismo de los cuatro primeros versos del grafito (CLE 934 = CIL 4.4966) ya lo apuntó Bücheler¹⁵, al señalar su cercanía con los epigramas de aquellos, que Gelio transmite en un conocido pasaje, *N.A.* 19.9, que transcribo a continuación:

*«Tum resupinus capite conuelato uoce admodum quam suauis uersus cecinit
Valerii Aeditui, ueteris poetae, item Porcii Licini et Q. Catuli, quibus mundius,
uenustius, limatius, pressius Graecum Latinumue nihil quicquam reperiri puto.*

Aeditui uersus:

*Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis,
quid mi abs te quaeram, uerba labris abeunt,
per pectus manat subito <subido> mihi sudor:
sic tacitus, subidus, dum pudeo, pereoo.*

Atque item alios uersus eiusdem addidit, non hercle minus dulces quam priores:

Quid faculam praefers, Phileros, qua est nil opus nobis?

ibimus sic, luceat pectore flamma satis.

istam nam potis est uis saeua extinguere uenti

aut imber caelo candidus praecipitans;

at contra hunc ignem Veneris, nisi si Venus ipsa,

nullast quae possit uis alia opprimere.

Item dixit uersus Porcii Licini hosce:

Custodes ouium tenerae propaginis, agnum,

quaeritis ignem? ite huc; quaeritis? ignis homost.

si digito attigero, incendam siluam simul omnem,

omne pecus flammast, omnia qua uideo¹⁶.

15. F. BÜCHELER, *CLE* 2.1, p. 432.

16. Para el tema de la universalidad del amor, que alcanza no solo a los hombres sino también a animales y a la naturaleza en su conjunto, cf. Verg., *Geor.* 3.242-244: *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres, / in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem.*

Quinti Catuli uersus illi fuerunt:
Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum
deuenit. sic est: perfugium illud habet.
quid, si non interdixem, ne illunc fugitiuum
mitteret ad se intro, sed magis eiceret?
ibimus quaesitum. uerum, ne ipsi teneamur,
*formido. quid ago? da, Venus, consilium*¹⁷.

El texto de Gelio recrea, en el ambiente del simposio, el gusto por la poesía ligera y menor que, tomando como referencia a los *novi*, ensayaron en su misma época los *poetae novelli*. De los cuatro epigramas, el segundo de Edituo y el de Licino son los más próximos a los dísticos pompeyanos; por su parte, Tandoi ve una especial proximidad entre el epigrama de Tiburtino y el primero de los dos epigramas de Edituo, en lo que respecta a la descripción de los efectos físicos del amor, para la que existen precedentes bien conocidos en la literatura griega: el epigrama de Edituo es, como se ha señalado, una imitación de la célebre oda de Safo a la que ya me he referido más arriba φαίνεται μοι κήνος ἴσος θεοισιν..., reelaborada por Catulo en el *carmen* 51, y también recreada por Lutacio Cátulo en el epigrama transmitido por Cicerón, *nat. deor.* 1.79¹⁸: *Constiteram exorientem Auroram forte salutans, / cum subito a laeva Roscius exoritur. / pace mihi liceat caelestes dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo*; el poema de Safo debía de circular en diversas antologías y ser bien conocido. El tema de la *flamma amoris* está bien documentado en la Antología Palatina y, aunque por razones cronológicas debe excluirse la posibilidad de que los epigramas transmitidos por Gelio sean eco de los recogidos en la *Corona* de Meleagro, sin duda, antes de esta colección otras similares debieron de circular en Roma y servir como modelo a los poetas de la generación anterior a Catulo.

Volviendo al epigrama de Tiburtino, frente a la opinión general de editores y traductores, que consideran que los dos primeros dísticos constituyen un *carmen* independiente del resto, Tandoi entiende, en cambio, que el tercer dístico forma parte de la misma composición; en cualquier caso, lo que no es discutible es que este dístico contiene una burla de los precedentes. Así lo hacían notar

17. Este epigrama de Lutacio Cátulo es recreación del célebre de Calímaco, *A.P.* XII 73 (trad. de M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, 278): «Una mitad de mi alma aún respira; llevóse / Eros la otra o Hades, el caso es que me falta. / ¿Será que a los mozos ha vuelto? Pues bien lo advertía / yo siempre: ‘¡No acojáis, chicos, al fugitivo!’ / Buscaré a Teotimo, que allí está sin duda la triste / amante, la que ser lapidada merece», que Meleagro imita en *A.P.* 12.52. 1-2; aunque los modelos de Cátulo son helenísticos, el lenguaje presenta un colorido popular, muy cercano al *Satiricón* o Plauto. Cf. G. PASCUCCI, ‘Praeneoterica’: Lutazio Catulo, Callimaco e Plauto, en *Studi di poesia latina in onore di A. Traglia*, Roma 1979, I, pp. 123-125. Además de los paralelos señalados por él y por CUGUSTI, podemos añadir Plauto, *Bacch.* 318: *deuenit ad Theotimum...*, para los versos 1-2.

18. Cf. Apuleyo, *apol.* 9.

tanto Bücheler (cf. supra) como Mau («deridetur hoc disticho carmen praecedens»). Para estos seis primeros versos, la restitución de Tandoi es la siguiente:

*Quid fi]t? ui me oculi pos(t)quam deduxstis in ignem,
no]n ob uim uestreis largificatis geneis.
porr]o non possunt lacrumae restinguere flammam:
hae]c os incendunt tabificantque animum.
iamque omnes] ueicinei incendia participantur,
sei faciam] flammam tradere utei liceat*

En los cuatro primeros versos mantiene el texto editado por Solin, que apenas varía del editado por Bücheler¹⁹; en el tercer dístico se suma a la propuesta *ueicinei* hecha por Zangemeister y aceptada generalmente, que hace razonable su restitución para el comienzo del hexámetro²⁰. Este ‘delicato ed eccezionale graffito’, de ‘squisita fattura letteraria’ –como lo califica Tandoi–, no puede interpretarse, a mi juicio, de manera distinta a como hace el italiano: en los dos primeros dísticos el poeta apostrofa no a los ojos de la persona amada, como entienden algunos²¹, sino a sus propios ojos, a los que culpa de haberle conducido a la situación en que se encuentra, pues ha sido la visión de la amada lo que ha encendido la pasión («los ojos son la puerta del alma»: Prop. 2.15.9 *si nescis, oculi sunt in amore duces*); ahora, por más que el dolor provoque el llanto, no pueden, con las lágrimas derramadas, apagar el fuego que ellos mismos han ocasionado. Para apoyar la otra interpretación –que son los ojos de la amada a los que interpela el poeta enamorado, pues con ellos ha encendido en el alma de este el fuego de la pasión–, puede aducirse el comienzo de la obra de Propertio, a quien Cintia con sus ojos arrastra a una pasión destructora: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (Prop. 1.1.1); o como en el caso de Meleagro, *A.P.* V 96:

Ἴξδὼν ἔχεις τὸ φίλημα, τὰ δ' ὄμματα, Τιμάριον, πῦρ·
ἦν ἐσίδη καίεις, ἦν δὲ θίγῃς δέδεκας.²²

19. H. SOLIN, «Pompeiana», *Epigraphica* XXX (1968), pp. 118-120, que solo discrepa de la edición de Bücheler en dos puntos: v. 2 ob vim: ad vim Büch., Diehl, v. 3 porro: verum Bücheler, Diehl, vulgo, vanum Baehrens.

20. *Illud agant] uesci. nei* Bücheler ex Sogliano, *accurrunt ueicinei*, Warmington, Diehl, Degrassi. Para el comienzo del segundo verso Bücheler proponía *tu cura*. Según la autopsia de Tandoi, delante de *ueicinei* se aprecia una *s* precedida de lo que posiblemente sea una *e*; para el comienzo del pentámetro, ante *flammam* lee una *m*, a partir de la que restituye la forma verbal *faciam*, la que mejor se integra, en su opinión, en el contexto.

21. Así en sus traducciones, E. MONTERO (*o.c.*, p. 121: «Primero con el embrujo de tus ojos me has hecho arder de pasión, / y ahora das rienda suelta a las lágrimas por tus mejillas, / pero las lágrimas no pueden apagar mis llamas: / ellas me queman el rostro y me consumen el corazón») y C. FERNÁNDEZ (*o.c.*, p. 445: «Después que con el poder de tu mirada me has hecho arder de pasión, no eres igual de generosa con tus mejillas. [Pero] no pueden las lágrimas apagar mi llama: pues queman mi rostro y acaban consumiendo mi interior»).

22. «Como la liga es tu beso y son fuego, Timarion, tus ojos; incendias cuando miras; si tocas encadenas» (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, 834).

Pero si fueran los ojos de la amada a los que increpa el autor del epigrama, ¿cómo se explica, a continuación, el motivo de las lágrimas impotentes cuando, sin duda, son los mismos ojos los que las derraman?. Los propios ojos como puerta por la que el amor entra, culpables por tanto del fuego que consume al amante, son el tema de dos epigramas de la *Anthologia Palatina*, a los que remite Cugusi en su trabajo, ambos, como puede verse, muy cercanos al grafito pompeyano, sobre todo el segundo de ellos. El primero es de Polístrato, *A.P.* 12.91:

Δισσὸς Ἔρως αἶθει ψυχὴν μίαν. ὦ τὰ περισσὰ
ὀφθαλμοὶ πάντη πάντα κατασόμενοι,
εἶδετε τὸν χρυσέαισι περισκεπτον χαρίτεσσιν
Ἄντιοχον λιπαρῶν ἀνθεμον ἠιθέων.
ἀρκειτω τί τὸν ἡδὺν ἐπηυγάσασθε καὶ ἄβρόν
Στασικράτη, Παφίης ἔρνος ἰοστεφάνου;
καίεσθε, τρύχεσθε, καταφλέχθητέ ποτ' ἤδη,
† οἱ δύο γὰρ ψυχὴν οὐκ ἂν ἔλητε μίαν.†²³

y el segundo de Meleagro, *A.P.* 12.92:

ᾠ προδοταὶ ψυχῆς, παίδων κύνες, αἰὲν ἔν' ἰξῶ
Κύπριδος ὀφθαλμοὶ βλέμματα χριόμενοι,
ἠρπάσατ' ἄλλον ἔρωτ', ἄρνες λύκον, οἷα κορώνη
σκορπίον, ὡς τέφρη πῦρ ὑποθαλπόμενον.
δράθ' ὃ τι καὶ βούλεσθε· τί μοι νενοτισμένα χεῖτε
δάκρυα, †πρὸς δ' ἰκέτην αὐτομολεῖτε τάχος;†
ὀπάσθ' ἔν' κάλλει, τύφεσθ' ὑποκαόμενοι νῦν,
ἄκρος ἐπεὶ ψυχῆς ἐστὶ μάγειρος Ἔρως.²⁴

Podemos añadir el anónimo *A.P.* XII 87:

Τλῆμον Ἔρως, οὐ θῆλυν ἐμοὶ πόθον ἀλλά τιν' αἰεὶ
δινεύεις στεροπτῆν καύματος ἀρσεικοῦ,

23. «Doble es el Eros en que ardo y es mi alma una sola. / Ojos que demasiado miráis por todas partes, / visteis a Antioco el de gracias doradas cubierto, / la flor de los hermosos muchachos: ya os bastaba. / ¿Por qué habéis mirado a Estasicrates, tierno y suave, vástago de la Pafia de violas ceñida? / Quemao, las llamas del todo os consuman, que, aun siendo / dos vosotros, sois pocos para un alma sola.» (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, 673).

24. «¡Ojos traidores del alma, que, siempre a la caza / de mozos, os untáis con la liga de Cipris! / A Eros de nuevo atacasteis, corderos al lobo, / al escorpión cornejas, ceniza al fuego oculto. Haced vuestro gusto. ¿Por qué me vertéis tierno llanto y, en cuanto se os implora, desertáis en seguida? / Ahora en belleza tostaos, que os cuezan y ahúmen, / que Eros es excelente cocinero del alma» (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, p. 891).

ἄλλοτε γὰρ Δήμωνι πυρούμενος, ἄλλοτε λεύσσω
 Ἴσμηρόν, δολιχοῦς αἰὲν ἔχω καμάτους.
 οὐ μούνοις δ' ἐπὶ τοῖσι δεδόρκαμεν ἄλλ' ἐπιπάντων
 ἄρκυσι πουλυμανῆ καιθὸν ἐφέλκόμεθα.²⁵

Aunque la expresión *Quid fit?* del comienzo del primer verso del epigrama de Tiburtino —si la restitución es, como parece, correcta— es frecuentemente utilizada en la lengua de la comedia, en el contexto podría sugerir el célebre dístico catuliano (85) *Odi et amo. quare id faciam fortasse requiris./ nescio sed fieri sentio et excrucior*; como en él (*excrucior*), también en el epigrama pompeyano el poeta habla de la tortura que la pasión provoca y del desconcierto que deriva del desconocimiento de las causas de tal estado anímico (*quaere id faciam*), que se resuelve en la aceptación del mismo (*nescio sed fieri sentio*); en el grafito tal situación se expresa mediante la antítesis entre las lágrimas y el rubor del rostro, agua y fuego, que acertadamente señala Tandoi, citando como paralelo a Catulo, 68.53-55, *cum tantum arderem quantum Trinacria rupes / lymphaque in Oetaeis Malia Thermopylis, / maesta neque assiduo tabescere lumina fletu / cessarent tristique imbre madere genae*, cuyo modelo sería la comparación homérica entre el llanto de Penélope y el río, en *Odys.* XIX 204 ss.; de la misma antítesis se sirve también Virgilio, *Aen.* 12. 64-66, *accepit uocem lacrimis Lauinia matris / flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem / subiecit rubor et calefacta per ora cucurrit*. Podría añadirse que en el segundo dístico del grafito se desarrolla el motivo de la traición de los ojos, que siendo culpables de provocar la pasión amorosa (*oculei pos(t)quam deducxstis in ignem*), no solo no la apagan con las lágrimas derramadas sino que la alimentan (*porr]o non possunt lacrumae restinguere flamam: / hae]c os incendunt tabificantque animum*). Similar contradicción plantea Ovidio en el *Ibis*, 11-2: *et, qui debuerat subitas extinguere flammam, / hic praedam medio raptor ab igne petit*; además este texto, junto con *rem.* 53-4: *utile propositum est saeuias extinguere flammam / nec seruum uitii pectus habere sui*, son los únicos ejemplos de la secuencia *extinguere flammam*, por lo que podrían haber proporcionado al autor del grafito el último segmento del hexámetro desde la heptemímera, si pensamos en una datación distinta de la que quieren Tandoi o Bücheler. También ha podido servir de modelo Virgilio, *Aen.* 2.685: *nos pauidi trepidare metu crinemque flagrantem / excutere et sanctos restinguere fontibus ignes*, imitado por Silio Itálico en *Pun.* 16.122: *concurrunt famuli et serpentes tempora circum / festinant gelidis restinguere fontibus ignes*. La variación que del texto de Virgilio hace su admirador ha podido servir para el hexámetro del siguiente dístico, procedente de la basílica de Pompeya, *CLE* 948 (*CIL* 4.1898):

25. «Cruel Eros que a amor femenino no me induces, mas blandes / continuamente el rayo del ardor masculino, / y así peno sin fin, unas veces quemado en la llama / de Demón y otras veces contemplando a Ismeno. Y no solo a ellos miran, mas siempre me están implicando / en mil redes de amores mis insensatos ojos» (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, p. 711).

*Quisquis amat, calidis non debet fontibus uti,
nam nemo flammis ustus amare potest.*

La generalización del enunciado (*quisquis...; nemo*) da al grafito valor proverbial; la idea de que quien se ha quemado en una pasión amorosa no debe intentar apagarla con otra es también proverbial, así como el motivo del fuego que, tras ser apagado, puede prender nuevamente en los rescoldos, por ejemplo en Meleagro, *A.P.* XII 80, 3-4:

μη μὴ πρὸς σε Διός, μη πρὸς Διός, ὦ φιλάβουλε,
κινήσης τέφρη πῦρ ὑπολαμπόμενον.²⁶

o el del fuego que, si se deja, acaba muriendo, pero que cobra mayor violencia si se atiza, como la llama de la antorcha en Ovidio, *am.* 1.2.9-12: *cedimus, an subitum luctando accendimus ignem? / cedamus: leue fit, quod bene fertur, onus. / uidi ego iactatas mota face crescere flammis / et uidi nullo concutiente mori.*

De la imposibilidad de apagar uno mismo las llamas de la pasión (—∪∪] *non possunt lacrumae restinguere flammam*), habla también el segundo de los epigramas de Edituo transmitidos por Gelio, donde solo la propia diosa que ha provocado el fuego de la pasión puede sofocarlo: *at contra hunc ignem Veneris, nisi si Venus ipsa, / nullast quae possit uis alia opprimere.* La misma imagen del incendio incontrolado subyace en Ovidio, *Fast.* 2.761-2: *interea iuuenis furiales regius ignes / concipit, et caeco raptus amore furit.*

Como colofón al epigrama de Tiburtino, la broma del tercer dístico hace explícito el tema del incendio amoroso, solo sugerido en los versos precedentes: *iamque omnes] ueicinei incendia participantur, / sei faciam] flammam tradere utei liceat.* El motivo del incendio lo encontramos también en el siguiente epigrama anónimo de la *Anthologia Palatina*, XII 89:

Κύπρι, τί τρισσοῦς ἐφ' ἕνα σκοπὸν ἤλασας ἰούς,
ἐν δὲ μὴ ψυχῇ τρισσὰ πέπηγε βέλη;
καὶ τῇ μὲν φλέγομαι, τῇ δ' ἔλκομαι· ἢ δ' ἀπονεύσω
διστάζω, λάβρω δ' ἐν πυρὶ παί γλέγομαι.²⁷

Y, con cierto tono paródico, como en las ocasiones en que emplea léxico amatorio, en Plauto, *Asin.* 917: «*Regem perdidit: ex amore tantumst homini*

26. «... ¡No, no! ¡No, por Zeus, no, por Zeus, insensato, no avives / ese rescoldo ardiente cubierto de ceniza.» (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, p. 792)

27. «¿Por que, Cipris, me lanzas tus dardos como único blanco / de modo que los tengo clavados en mi alma? / Por un lado y por otro me incendian y arrastran, adónde / me incline no sé, me quemó todo entero.» (Fernández Galiano, *o.c.*, 693).

incendium»; de Plauto cita Cugusi otro paralelo (o.c., p. 31), que al mismo tiempo resulta muy próximo al epigrama de Cátulo transmitido por Gelio (*Aufugit mi animus ...*): Merc. 589-592 «*si domi sum, foris est animus, sin foris sum, animus domist. / ita mi in pectore atque in corde facit amor incendium:/ ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat credo caput. / spem teneo, salutem amisi; redeat an non nescio*».

Si consideramos que el tercer dístico no forma parte de la composición de Tiburtino, habrá que ver en él la burla de un despiadado lector, eso sí, también poeta²⁸; de ser así, se podría ir más lejos y poner en relación la broma con el grafito 4968 del mismo grupo: *per uic[*, (*¿per vigiles?*), identificando a los vecinos, cuya ayuda se solicita para apagar el incendio amoroso, con el cuerpo de bomberos del barrio; tal interpretación obligaría a entender *tradere flammam* del verso siguiente como ‘dejar el fuego en manos de’, un sentido inusitado para la expresión. En cambio, la propuesta, razonablemente sustentada, de Tandoi y aceptada por Cugusi, de que forma parte de una misma composición junto con los cuatro primeros versos, no solo atiende a la información de Mau de que todos estos grafitos están inscritos por la misma mano, sino que permite una interpretación de mayor alcance literario. Si este dístico se entiende como el último del mismo epigrama de Tiburtino habría que ver en él, como quiere Tandoi, una cláusula auto-irónica muy cercana al estilo de algunos de los poemas catulianos. También en la parte final (vv. 25-30) de la primera de las elegías de Propercio, donde el poeta recurre a sus amigos para que le liberen de su tormento, extirpándole la pasión como se amputa un miembro enfermo en una operación quirúrgica, la auto-compasión no deja de encerrar, a mi entender, cierta ironía liberadora sobre su situación: *Aut uos, qui sero lapsum reuocatis, amici, / quaerite non sani pectoris auxilia. / fortiter et ferrum saeuos patiemur et ignis, / sit modo libertas quae uelit ira loqui. / ferte per extremas gentes et ferte per undas, / qua non ulla meum femina norit iter*.

En el caso del grafito, el enamorado busca liberarse de su pasión entregando la llama a sus vecinos para que se la lleven a su casa (*sei faciam] flammam tradere utei liceat*); el cambio de domicilio de la llama supondría cierto alivio, como para Propercio lo sería cambiar el objeto de su amor: *Felix, qui potuit praesenti flere puellae / (non nihil aspersionis gaudet Amor lacrimis), / aut si despectus potuit mutare calores* (sc. *amoris ignes*) / (*sunt quoque translato gaudia seruitio*) (Prop. 1.12.15-16). La expresión *tradere flammam* empleada por el autor se explicaría, según Tandoi, a partir de la costumbre entre los vecinos de pasarse el fuego²⁹. Tal costumbre está, sin duda, en la base del epigrama

28. Así en la traducción de E. Montero (***) [Los vecinos se ven obligados a intervenir en el incendio] / *** [porque las llamas podrían propagarse rápidamente].

29. Cf., por ejemplo, Plauto, *Aul.* 91-92: *quod quispiam ignem quaerat, extinguere uolo, / ne causae quid sit quod te quisquam quaerit*; también Fedro 3.19.3: *Ignem ergo quaerens, aliquot lustravit domus, / tandemque inuenit, ubi lucernam accenderet*.

de Licino citado por Gelio; en este caso, la fuerza de la llama es tal que el enamorado, como una antorcha humana, puede inflamar todo lo que toca:

*Custodes ouium tenerae propaginis, agnum,
quaeritis ignem? ite huc; quaeritis? ignis homost.
si digito attigero, incendam siluam simul omnem,
omne pecus flammast, omnia qua uideo.*

Muy cercano al epigrama de Licino está *A.P.* XII 89, citado poco antes, y el siguiente de Meleagro, *A.P.* V 139:

Ὅρθρε, τί νῦν, δυσέραστε, βραδὺς περὶ κόσμον ἔλισση
ἄλλος ἐπεὶ Δημοῦς θάλπεθ' ὑπὸ χλανίδι;
ἀλλ' ὅτε τὰν ῥαδινὰν κόλποις ἔχον, ὡκὺς ἐπέστῃς
ὡς βάλλων ἐπ' ἐμοὶ φῶς ἐπιχαιρέκακον.³⁰

Bücheler, en su comentario de *CLE* 934, remitía a *CLE* 48 (= *CIL* 4.1941), otro grafito pompeyano, en senarios, escrito en una de las paredes de la basílica de Pompeya, diciendo «*similia de flamma et incendiis amoris in odei pariete scripta*»:

*Tu qui lucernam cogitas accendere,
cal[ens] adest os CIL: d os t tibi³¹*

Sin embargo, la metáfora de la *flamma amoris* no me parece suficiente para explicar el indudable sentido obsceno del grafito, que deriva de la anfibiología del término *lucernam*³², que, como complemento de *cogitas accendere*, sugiere de

30. «Por el árcaide Pan, ¡oh, Zenófila!, dulce es el canto / que vibra en tu péctide; dulce es tu melodía. / ¿Adónde huiré? Por doquier los Amores me asedian / y ni un solo momento respirar me permiten. Sí, de pasión me llenó tu belleza, y tu Musa, / y tu Gracia y... ¿Qué digo? Todo es fuego y yo ardo». (M. FERNÁNDEZ GALIANO, *o.c.*, p. 804). Ovidio, en *her.* 16.123-6, juega con el fuego de la pasión entre París y Helena y el que esta provocará en Troya, aludiendo al sueño de Hécuba en el que se ve llevando en su seno una antorcha: '*Quo ruis?*' exclamat, '*referes incendia tecum: / Quanta per has nescis flamma petatur aquas!*' / « *Vera fuit vates: dictos invenimus ignes, / et ferus in molli pectore flagrat amor!* »

31. La restitución es de Bücheler, *CLE*: 2 *cal ... adest certo mihi legere uideor* in tabula 23,11. post *os nimis dubiae litterae, in fine tibi Zangemeister coniecit, media uestigia etiam in a]moris conuenire opinabar.*

32. Quizás no sea casual que este grafito esté debajo de *CIL* 4.1940: ARESCVS A PRODI//// SVM-SIT SIRIACAS A MVTVNIVM; para *muthunium* cf. *CLE* 231 (= *CIL* 4.1939): *... fueere quondam Vibii opulentissimi* (en *CIL*: *Vibii / Romai / fueere quondam opulentissimi...*) / *non ideo tuerunt in manu sceptrum pro mutunio / itidem, quod tu factitas cottidie in manu penem tenes; respectu de mutunium, BÜCHELER dice: expectamus autem pro sceptro mutunium uel ut corrigatur uersus non ideo sceptrum tuerunt in manu mutunium. Priapeum 25 de mentula sceptrum quod quidam cupiunt tenere reges. Al ejemplo citado por BÜCHELER puede añadirse Priapea 72: Tutelam pomari, diligens Priape, facito: / rubricato furibus minare mutinio.*

nuevo la costumbre vecinal de pasarse el fuego. A partir de este grafito debe explicarse otro grafito pompeyano obsceno, el CLE 47 (= CIL 4.1882), un único senario:

*Accensum qui pedicat, urit mentulam*³³

Los editores del grafito explican el sentido del senario a partir de la anfibología del término *accensum*; así, Bücheler: *accensum* ambiguum significans ardorem uelut irae et officium ciuile³⁴; más preciso es Mau, que remite a dos textos del *De re militari* de Vegetio: II (19.6)³⁵: *Ad obsequia tamen iudicum uel tribunorum nec non etiam principalium deputabantur milites qui uocabantur accensi, hoc est postea additi quam fuisset legio completa, quos nunc supernumerarios uocant.* III (14.16): *Quibus scuta deerant, siue lapidibus manu iactis siue missilibus in hoc ordine dimicabant, quos accensos tamquam iuniores et postea additos nominabant.* La equiparación que hace Vegetio en el segundo de los textos entre los *accensi* y los *iuniores* (o *tirones*), es decir los soldados jóvenes o novatos, resulta bastante pertinente para la interpretación que hacen del término ambos editores. Ahora bien, si el término *accensus* está bien documentado con este sentido técnico, el empleo del participio con el significado de ‘encendido por el amor’ o ‘encendido por la pasión’, que justificaría la posible anfibología con la que parece jugar el grafito, es raro: solo podemos citar un único ejemplo en poesía, Ov. *met.* 11.524, *spe potitur tandem laudisque accensus amore*, y alguno más en prosa, como Petr., *Satyr.* 26 1-2, *iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant thalamumque incesta exornauerant veste, cum Quartilla [quoque] iocantium libidine accensa et ipsa surrexit correptumque Gitona in cubiculum traxit*³⁶. A estos ejemplos pueden sumarse los de los otros dos compuestos de similar significado: de *incensus* tenemos, además de varios ejemplos en prosa, cuatro en poesía, dos

33. Encima, *eadem fortasse manu* según Mau, se ha escrito: *Virgula Tertio suo indecens es* (CIL 4.1881).

34. Sumándose a tal interpretación dice C. FERNÁNDEZ en nota a su traducción: El término latino *accensum* admite establecer una anfibología entre «calentón» o «salido» (de *accendo*) y «ayudante» o «soldado» (de *accenseo*). Tal vez los lectores de entonces entendieran el retruécano». Para E. MONTE-RO, en cambio, o.c., p. 148, «se trata simplemente de una persona ‘encendida’ sexualmente».

35. La indicación del capítulo y parágrafo es mía y remite a la más reciente edición del *Epitome*, la de M.D. REEVE, Oxford 2004.

36. Además de los citados ejemplos de Ovidio y el Satiricón, tenemos dos ejemplos más para *accensus amore*: Liv. 29.23.6-7, *Ceterum Hasdrubal, memor et cum Scipione initae regi societatis, et quam uana et mutabilia barbarorum ingenia essent, ueritus ne, si traiecisset in Africam Scipio, paruum uinculum eae nuptiae essent, dum accensum recenti amore Numidam habet*, y Val. Máx., 5.1.2: *qui, cum adulescens quidam amore filiae eius uirginis accensus in publico obuiam sibi factam osculatus esset*; además para *accensus libidine*: Plin., *N.H.* 35. 18, *Gaius princeps tollere eas conatus est libidine accensus*. Sí es usual, en cambio, el empleo del participio con el sentido de ‘encendido’ por la ira, el dolor, el griterío, las alabanzas...

en Catulo, 64.19, *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore*; y 62.251: *te quaerens Ariadna tuoque incensus amore*; y dos en Virgilio, *Aen.* 2.339: *venerat insano Cassandrae incensus amore*, y *Aen.* 3.298: *opstipui, miroque incensum pectus amore*; y para *succensus*, un único ejemplo en Ovidio, *her.* 15.167, *Hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore*. Todos ellos, creo, bastan para sustentar la interpretación de *accensum* como *accensum amore* o *libidine* del CLE 47, más aún si se admite la relación propuesta entre este y el CLE 48.

De los otros grafitos del Odeón de Pompeya copiados junto al de Tiburtino, solo el 4971 (= CLE 935 vv. 14-16) conserva un dístico completo, seguido del comienzo hasta la pentemímera de lo que, sin duda, era un hexámetro:

*Sei quid amor ualeat nostei, sei te hominem scis,
commiseresce mei³⁷, da ueniam ut ueniam.
flos Veneris mihi de*

El poeta apela a la *humanitas* del destinatario en un dístico de un innegable sabor terenciano, cuyo hexámetro, hasta la heptemímera, ha podido construirse sobre *Eun.* 880-1: *non adeo inhumano sum ingenio, Chaerea, / neque ita inperita, ut quid amor ualeat nesciam*, mientras que el segmento final recuerda a Séneca, *Herc. f.* 463: *Quemcumque miserum videris, hominem scias*. La finalidad de la súplica se desvela en el segundo hemistiquio del pentámetro, *da ueniam ut ueniam*, cuyos paralelos en la poesía elegíaca hacen verosímil que se trate de una nota de amor solicitando un encuentro amoroso, como ya insinuaba Bücheler en su comentario: «bella amphibolia, *uenire* proprium amasiorum, Catullus *iube ad te ueniam*»³⁸. Similar apelación a la compasión ante la dureza mostrada por la persona amada encontramos en *CIL* 4.4562, *Vide qu(a)e pateor Peterula (+ rogo CIL)*; la contraposición entre enamoramiento y desaire la encontramos en *CIL* 4.8258: *dixi, scripsi, amas Hiredem, / quae te non curat. Siv(erus?) Successo, / ut scri [.] s [.] / Severus*, a lo que un rival añade en *CIL* 4.8259(a): *Successus textor amat Copiniaes ancilla(m), / nomine Hiredem, quae quidem illum / non curat, sed ille rogat illa, co(m)miseretur. / scribit rivalis, vale*; y a continuación (b), un conciudadano solidario responde: *invidiose, quia rumperes, sedare³⁹ noli formosiore(m), / et qui est homo pravissimus et bellus*.

37. *mei Mau, Tandoi, Cugusi*; mihi Sogliano, Bücheler.

38. El texto de Catulo citado es 32.1-3: *Amabo, mea dulcis Ipsithilla, / meae deliciae, mei lepores, / iube ad te ueniam meridiatum*. Podemos añadir Prop. 2.25.1-4: *Vnica nata meo, pulcherrima cura, dolori, / excludit quoniam sors mea saepe 'ueni' / ista meis fiet notissima forma libellis; / Calue, tua uenia, pace, Catulle, tua; y Ov., am. 1.11.23-4: Quid digitos opus est graphio lassare tenendo? / hoc habeat scriptum tota tabella 'veni.'* Como 'nota de amor' debe interpretarse *ceras* en *CLE* 941 (= *CIL* 4.1796): *Amplexus tenero hac si] quis quaerit in ur[be / expec[ta]t ceras] nulla puella uiri*.

39. *CIL*: *sedare clare scriptum, ubi insectari aut secare expectares*.

Mayor dificultad presenta la interpretación de *flos Veneris* al comienzo del tercer verso en relación con el dístico precedente; el brusco cambio de tono lleva a los editores a separar este vocativo del dístico, poniendo puntuación fuerte tras él y entendiendo así que *commiseresce mei* no tiene un destinatario explícito. Si, por el contrario, quisiéramos entender que se trata de un apelativo cariñoso al destinatario del mensaje, como sugiere Tandoi, el problema reside, como confiesa el estudioso, en que para tal perifasis galante no hay paralelo en toda la poesía de amor, pues el ejemplo de Ov. *rem.* 103, *sed, quia delectat Veneris decerpere flores* aducido por Bücheler queda invalidado por el hecho de que *flores* es variante de algunos testimonios secundarios, desechada por los editores, de la lectura *fructum* que ofrece la mayor parte de la tradición⁴⁰. Si puede resultar pertinente, en cambio, otro epigrama estudiado por Cugusi más adelante (o.c., p. 37), pero que no aprovecha para ponerlo en relación con el texto del grafito; se trata de una inscripción funeraria publicada por L.Nagy, «Arch. Ert.», s. II, LII, 1939, p. 120, en cuyos versos 6-7 encontramos el siguiente ejemplo de *carpe diem: flores ama Veneris, Cereris bona munera carpe / et Nysyi larga et pinguis dona Minervae*. Muy acertadamente interpreta el italiano estos versos como una variación, más elaborada, de la invitación epicúrea ἐσθιε (= *Cereris bona munera carpe*), πίνε (= *Nysyi larga... dona*), πάλζε (= *flores ama Veneris*), que en su versión latina, *es, bibe, lude*, se encuentra en el grafito 4.4973 del mismo grupo de Tiburtino (cf. infra), una invitación al disfrute cuya destinataria es una tal *Caesia*, y con el que Tandoi quiere relacionar el empleo de la metáfora *flos Veneris* en este grafito. El empleo de *flos* en sentido figurado para referirse a la virginidad adolescente lo encontramos en varios ejemplos literarios; así en Catulo 62. 39: *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / (...) sic uirgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem / nec pueris iucunda manet nec cara puellis*; en el ejemplo de Terencio citado por Cugusi (o.c., p. 32), *Euch.* 318-320 Ch. *Color uerus, corpus solidum et suci plenum. Pa. Anni? Ch. Anni? Sedecim. / Flos ipse. <Ipsam> hanc tu mihi uel ui uel clam uel precario fac tradas; mea nil refert dum potiar modo*. El mismo sentido tiene la expresión en el paralelo propuesto por Gigante y recogido por Tandoi⁴¹, un epigrama funerario, en hexámetros, procedente de Rávena, CLE 2008⁴²: *Vicisti Fortuna, meos infesta labores: / eu,*

40. Aparte de Ovidio, contamos con tres ejemplos más para *flores Veneris*, dos en la *Appendix Vergiliana*, *Dirae* 20-1: *haec Veneris vario florentia sarta decore, / purpureo campos quae pingunt verna colore*; y *Lydia*, 13-4: *aut inter varios, Veneris stipendia, flores / membra reclinarit teneramque illiserit herbam*; y otro más en Claudiano, *carm. minora* 31.9-10: *furatae Veneris prato per inane columbae / florea conexis sarta tulere rosas*; pero ninguno de estos ejemplos, en los que *flores* mantiene su sentido propio, pueden ponerse en relación con la expresión metafórica *flos Veneris* del grafito.

41. M. GIGANTE, «Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei», Nápoles 1979, p. 86, apud V. TANDOI, o.c., p. 16; aunque *flos Veneris* es una restitución parcial, es bastante verosímil.

42. De él dice LOMMATZSCH: *transcripsi ex apographo et ectypo Burmanni, in agro Ravennate inventus lapis calcarius extrictus et evanidus, praescriptum d.M. omnino quattuordecim aut plures inerant versus; nunc Ravennae in museo.*

[p]er[i]t intactus nobis pudor et Vene[ris flos] / feminei sexus, mise[ran]da
 querel]a [pa]rentum / [p]rebere . . . ris . . . / his oro . . . at . . . ta . . . ium.

Y seguimos con los grafitos de la pared del Odeón de Pompeya. La nueva autopsia le permite a Tandoi aventurar una restitución para *CIL* 4.4968 (= *CLE* 935, vv. 3-6):

*Noc]tibus per uigil[ans totis ego propter a]morem,
 se i]detur deiv[am posse videre meam,
 congla]cio s[ub sideribus, sed pectus] in aestost
]huc[] t.*

Aunque la propuesta de restitución para estos versos, más arriesgada que las anteriores, está condicionada por su prejuicio sobre el carácter unitario de todos estos grafitos, parece razonable que también en este caso estemos ante una composición de tema amoroso, más aún si se considera el final de los versos primero y tercero. A partir de ellos, Tandoi propone que sea este un ejemplo de *paraclausithyron* (*noc]tibus peruigil[ans totis ... sei]detur; congla]cio s[ub sideribus*); si, como parece, es segura la interpretación del final del tercer verso *in aestost* como *in aestu est*, de nuevo volvemos a encontrarnos con la metáfora del *amoris ignis*, que le sirve al autor, si aceptamos la restitución propuesta, para introducir, como parte del *paraclausithyron* del verso primero, el contraste entre la helada nocturna (*conglacio sub sideribus*) que soporta el *amator exclusus* y el fuego que arde en su corazón (*in aestu*). De *aestus* como metáfora de la pasión amorosa tenemos un hermoso ejemplo en el *carmen* 68 de Catulo, 105-8, que permite suponer que es dentro del tema del naufragio utilizado como imagen de los estados anímicos alterados, donde se ha originado el uso metafórico del término *aestus*, que, a partir de su sentido propio de agua en ebullición, ya había adquirido un primer uso metafórico para referirse al mar encrepado⁴³: *quo tibi tum casu, pulcerrima Laudamia, / ereptum est uita dulcius atque anima / coniugium; tanto te absorbens uertice amoris / aestus in abruptum detulerat barathrum*. La misma imagen del oleaje para la fuerte alteración amorosa está en Verg., *Aen.* 4.529 : *at non infelix animi Phoenissa, neque umquam / soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem / accipit: ingeminant curae, rursusque resurgens / saeuit amor, magnoque irarum fluctuat aestu*; y Ovidio, *am.* 3.2.39-40, juega con la polisemia del término: *An magis hic meus est animi, non aeris, aestus, / captaque femineus pectora torret amor?*; y en *her.* 16.25, *sic pectoris adiuuet aestum*, ofrece un paralelo para la restitución propuesta por Tandoi, como también Lucano, 8.166, *proiecit fessos incerti pectoris aestus*; con la misma cláusula cierra el hexámetro Nemesiano en *buc.* 2.14: *tum vero ardentis flammati pectoris aestus*; y Séneca, *Troad.* 303-4, hace explícita la metáfora: *Etiamne flammatum*

43. Para la comparación entre el vaivén de las olas y el de los sentimientos del alma humana, cf. Prop. 2.12.7-8: *scilicet alterna quoniam iactamur in unda, / nostraque non ullis permanet aura locis*.

geris / amoris aestu pectus ac veneris novae? Para *in aestu* en la misma posición final de verso, cf. Catul. 97.7 y Ov. *met.* 7.811 y 13.811. Con el mismo uso metafórico, referido a la pasión amorosa, encontramos el verbo *aestuare* en otro grafito, este procedente de Roma, escrito en una pared del palacio de Calígula, en el Palatino, el CLE 943:

*Vis] nulla est animi⁴⁴, non somnus claudit ocellos,
noctes [atque] dies aestuat omnis amor.*

El epigrama se abre con el tema de la debilidad anímica que, de nuevo, sugiere la descripción de los efectos físicos de la pasión amorosa en Safo, a los aquí se añade el insomnio (cf., p.e., Ov., *am.* 1.2.1-4: *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur / strata, neque in lecto pallia nostra sedent, / et uacuis somno noctem, quam longa, peregi, / lassaque uersati corporis ossa dolent?*) El segundo hemistiquio del hexámetro se repite en CLE 1811, un grafito inscrito en una pared de una *cella* subterránea del Palatino (. . . *somnus claudit ocellos . . .*); para ambos textos ha podido servir de modelo Prop. 1.10.7: *quamvis labentis premeret mihi somnus ocellos*, y 2.13.17: *Quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos*.

La forma *deivam* restituida por Tandoi en el pentámetro del grafito pompeyano, no tiene paralelo en ningún otro *carmen* epigráfico; si, en cambio, en Catulo, 68.70-74, donde, a través de la comparación con Laodamia, el poeta ha culminado, con la divinización de Lesbia, el proceso de idealización de la amada operado a lo largo de su obra; el crepitar de la sandalia no sería un mal augurio sino un rasgo más de tal divinización⁴⁵: *quo mea se molli candida diua pede / intulit et trito fulgentem in limine plantam / innixa arguta constituit solea, / coniugis ut quondam flagrans aduenit amore / Protesilaeam Laudamia domum*. El empleo del término *diua* referido a la amada dentro del supuesto *paraclausithyron* remitiría al ámbito sacral de las vigilias de Venus y a los encuentros nocturnos de amantes al amparo de tales fiestas populares, motivo frecuente de la comedia. En apoyo de la restitución *deivam* podemos traer a colación el grafito con el que abríamos este trabajo, CLE 44, en cuyo verso segundo, *magi' properares, ut uideres Venerem*, el nombre de la diosa designa a la eventual muchacha por quien el mulero se apresuraría en llegar a Pompeya, y no la diosa por la que, bajo la advocación de Venus Física o Pompeiana, los pompeyanos muestran a menudo veneración en las paredes de la ciudad. Este grafito no es el único en Pompeya en que se equipara e identifica a una hermosa muchacha con la diosa del Amor; así en CLE 2057 (= CIL 4.6842), un dístico elegíaco: *Si quis non vidi(t) Venerem quam na . . . / pupa(m) mea(m) aspiciat talis et c . . .*); y en CLE 951 (= CIL

44. BÜCHELER, CLE: *nulla quies animi* Mommsenus sane pulcre et congruenter cum Valerio Argon. 7.244 *nulla quies animo, nullus sopor* at Leo *nox nulla ex V. Aen. IV 530*.

45. Cf. M. RUIZ SÁNCHEZ, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo*, vol. II, p. 236 ; 244-5.

4.3691), en este caso un *titulus pictus*, en un papiro figurado en una pintura mural, junto con un tintero y un cálamo, debajo de un Amor que sujeta en la derecha un racimo de uvas y en la izquierda lo que parece un cetro, según la descripción de Mau; el texto, en mal estado de conservación, según la parcial restitución de Zangemeister es: *non ego tam / curo Venerem / de marmore / factam . . . / . . . carmini . . .*; E. Montero en su traducción⁴⁶ recoge el sentido que Büchleler quiere ver en el texto: «Yo no me preocupo en mis versos por una Venus hecha de mármol / cuanto por una de carne y hueso que respira amor por todas partes».

Los cuatro versos de *CIL* 4.4969 (= *CLE* 935, vv. 7-10), incluso después de la autopsia realizada por Tandoi, permanecen, en sus propias palabras, «in condizioni disperate»:

*i?]n ore ap(?)[
]sumat aut ea uan[
]sumpti opus est a[
]udam aut eĒ[. .]udai*

Para el segundo verso el italiano propone, con mucha prudencia, restituir algo similar a *nummos con]sumat, aut ea uan[a putet*, y ve en estos versos un epigrama de intención didascálica: como en el caso de los elegíacos, el autor del grafito se presenta como *magister amoris*; para la interpretación de *udam* del último verso cita a *Ov. am.* 1.6.18, *uda ... lacrimis ianua facta meis*, lo que permitiría relacionar este grafito con el tema del supuesto *paraclausithyron* de la composición anterior.

En *CIL* 4.4970 (= *CLE* 935, vv. 11-12) tenemos otro dístico elegíaco, esta vez en mejor estado:

*nihil sibi] habere aiunt Eum[am totum]que locare.
]Quid t(i?)um? [plus a]deo condere uti liceat*

El segundo hemistiquio del pentámetro repite, con una ligera variación, el de *CIL* 4.4967 (*tradere utei liceat*), lo que, en opinión de Tandoi, avalaría, junto con el comienzo de *CIL* 4.4966 (*Quid fit?...*) la paternidad de Tibertino para estos versos. En una interpretación también arriesgada, Tandoi quiere ver aquí una invectiva contra un avaro, en la línea de los epigramas ‘epódicos’ de Catulo o de Marcial; de ser así, habría que relacionar este dístico con el último de los grafitos del grupo, *CIL* 4.4973 (*solus amare v]alet qui scit dare multa puellae*: cf. infra).

Para *CIL* 4.4972 (= *CLE* 935, vv. 13-16) Tandoi ofrece la siguiente restitución:

46. E. MONTERO, *o.c.* p. 99, que en n. 8 ya pone ambos grafitos en relación.

*Caesia, sei n[umen uitai proferat annos,
sei paruom p[osthac tempus tibi dederit,
es bibe lude[lubens: non semper ...
nec semper q(?)u[imus ...*

La imagen del *flos Veneris* de 4971 anticipa el ‘carpe diem’ que, muy razonablemente, propone Tandoi como tema de estos dísticos, cuya destinataria sería la tal *Caesia* que abre la composición. La invitación al goce de unos placeres efímeros es uno de los argumentos de persuasión utilizados por los elegíacos para vencer las reticencias de la amada; el tono del epigrama es indudablemente horaciano y, aceptando la restauración de Tandoi, me atreveré a proponer una especial similitud con *carm.* 1.11, dedicado a otra mujer (*Tu ne quaesieris ... / ...,Leuconoe, ... / ... ut melius, quidquid erit, pati, / seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / ... / ... sapias, vina liques, et spatio / breui / spem longam reseces... / ... carpe diem ...*). Para el comienzo del tercero de los versos, *es bibe lude*, Bücheler remite a las formas ἔσθιε, πίνε, πᾶλζε del epitafio de la tumba del rey asirio Sardanapalo, del que nos informa Ateneo, *Deipnos*. XII p. 530b. Como ya anticipaba más arriba, la misma expresión del grafito pompeyano la encontramos en el ‘hemiepes’ *es, bibe, lude ueni*, que Bücheler recoge como *CLE* 1500 y que cierra varios epitafios hispanos, como el *CIL* 2.1877, procedente de Cádiz («dimidius hic pentameter titulo sepulcri Gaditani adiectus est»): Romana / C. S. ann. XX / h.s.e.s.t.t.l. / t.r.p. / es bibe lud[e] / ueni’ y 2.1434; así como un texto de Livio Andronico transmitido por Festo (*Odys. frg.* 41 Morel), «edi bibi lusi».

Por último, para *CIL* 4.4973 Tandoi mantiene la restitución de Bucheler:

*solus amare u[ale]t qui scit dare multa puellae.
multa opus sunt s[em]per
quod nesceire dare[*

Tandoi considera que, nuevamente, estamos ante un epigrama de tono didascálico, relacionado con otros dos del grupo, el 4968 y 4969, cuyo motivo sería la pobreza del amante *exclusus* (4968) frente al *amator dives* (4969), frecuente también en la poesía elegíaca augústea. El comienzo del primer hexámetro ha podido proporcionárselo al autor del grafito una cláusula ovidiana, único ejemplo de tal segmento en poesía, *am.* 3.12.5-6: *Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare, / cum multis uereor ne sit habenda mihi*. Si la restitución de Bücheler para el primer verso es acertada, podemos poner en relación este grafito último con un célebre grafito, procedente de Roma, de la *cella* de la *domus* de Tiberio, el *CLE* 940:

*Omnia formonsis cupio donare puellis,
set mihi de populo nulla puella placet.*

El dístico está hecho a partir de segmentos dactílicos de diferentes poetas: la cláusula del hexámetro ha podido proporcionarla Catulo, 62.23: *et iuueni ardenti castam donare puellam*; Propercio, 2.8.31, ofrece el único paralelo para el comienzo: *omnia formosam propter Briseida passus*; en cambio, son varios los ejemplos para *nulla puella* ocupando el mismo lugar del pentámetro, como Prop. 2.26.25-6: *nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos: / carmina tam sancte nulla puella colit*; Tibulo 4.2.21: *Hoc sollemne sacrum multos consummet in annos: / Dignior est vestro nulla puella choro*; u Ovidio, *ars* 2.683: *Quae datur officio, non est mihi grata voluptas: / Officium faciat nulla puella mihi!*; *ars* 3.551: *A doctis pretium scelus est sperare poetis: / Me miserum! scelus hoc nulla puella timet*; etc. Más próximo suena Marcial, 7.29: *sic etiam positus formosus amare capillis / et placeat vati nulla puella tuo*; también Marcial ofrece dos epigramas de innegable similitud temática con el grafito romano, *ep.* 11.27.13-4, *nunc tu uelle putas haec me donare puellae? / nolo, sed his ut sit digna puella uolo*, con la misma cláusula para el hexámetro; y *Apophoreta* 205: *Sit nobis aetate puer, non pumice leuis, / propter quem placeat nulla puella mihi*, cuyo pentámetro prácticamente coincide con el del grafito.

La autoría y la unidad de los epigramas del Odeón de Pompeya (*CIL* 4.4966-4973) así como su datación, se supedita, en parte, al valor dentro de la historia de la literatura que se quiera atribuir a estas composiciones. Al mismo tiempo, la vinculación con los textos literarios aducidos dependerá de la datación que se acepte para los grafitos. Si los paralelos propuestos son algo más que coincidencias, habría que replantearse incluso la datación y llevar a Tiburtino, si es que es el único autor de todas estas composiciones, a mediados o finales del s. I d.C., como quiere Bardon, es decir a los últimos años de la ciudad.

Ante tópicos universalmente extendidos y de arraigo popular es difícil y arriesgado determinar si las similitudes entre el ámbito epigráfico y el literario son coincidencias debidas a un fondo cultural común o bien casos de dependencia literaria; a favor de la segunda posibilidad juega la confluencia en un mismo epigrama de varias correspondencias formales y temáticas. No hay que olvidar, además, que la poesía amorosa latina, desde sus comienzos, tuvo amplia difusión en la cultura epigráfica; de la popularidad entre los pompeyanos de los elegíacos, solo superada por la de Virgilio, es documento de primera mano los numerosos versos repetidos en las paredes, que, en ocasiones, también dan prueba de la difusión entre el público del epigrama helenístico a través de las diversas antologías que debieron de circular, además de la *Corona* de Meleagro, y que incluirían, al menos en parte, los epigramas recogidos por la *Antología Palatina*.

MUJERES REALES: LA EXCEPCIONALIDAD SOBRE EL TÓPICO¹

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de Sevilla

Resumen: En el retrato literario de la mujer romana real, transmitido a través de los elogiosos epitafios en verso, se observa fundamentalmente una suma de dos tradiciones, la literaria y la epigráfica; ambas confluyeron para forjar un modelo ideal y teórico que se fue adaptando a las distintas realidades y cronologías. Pero junto a los tópicos, y al margen de ellos, fueron surgiendo elementos originales y únicos que revisten de especial interés cada una de estas composiciones. Para ejemplificar lo cual se seleccionan algunos modelos que combinan lo conservador y lo innovador.

Palabras clave: Latín, Epigrafía, Métrica.

Abstract: The literary depiction of the real Roman woman, as transmitted by laudatory verse epitaphs, basically reflects the combination of two traditions, the literary and the epigraphic; both came together to forge an ideal and theoretical model which was subsequently adapted to different social realities and historic periods. But alongside the commonplaces, and independently of them, there gradually appeared original and unique elements endowing each of these compositions with a special interest. To illustrate this, a number of models are that combine the old and the new.

Keywords: Latin, Epigraphy, Metrics.

1. Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto HUM2005-00588/FILO del MEC, titulado «Hispania a través de la Poesía Epigráfica Latina. Redacción del *CIL* XVIII/2». La autora pertenece también a un Grupo de Investigación financiado por la Junta de Andalucía (ref. HUM156).

En una mesa redonda con un título como éste: «Para una poética de lo cotidiano: nuevos análisis en poesía epigráfica latina», he querido traerles algunas reflexiones precisamente sobre la cotidianidad en la poesía epigráfica; la poesía epigráfica es en sí misma «cotidiana», pues no es una literatura de altos vuelos teóricos, no es la gran literatura de los manuales, no es la mítica literatura que ha sido copiada y recopiada, hecha y rehecha, manuscrito a manuscrito, a lo largo de los siglos. Es la literatura latina autógrafa, de primera mano, que tenemos el privilegio de leer tal y como salió de la mano del poeta, y que además va dirigida al ciudadano de a pie, al paseante al que se increpa y cuya atención se quiere llamar; una literatura que inundaba las vías de acceso a la ciudad y que decoraba la vida de los ciudadanos romanos. Ya he tenido ocasión de decir alguna vez, en foros similares al de hoy, que los romanos vivían inmersos en una civilización epigráfica. De ahí la relevancia de estos poemas, de sus datos, de sus recursos.

En el proceso comunicativo a que da lugar este tipo de textos, esta literatura a pie de calle, hay dos elementos que resultan fundamentales y desencadenantes: el destinatario que acabo de describir (y que puede llegar a participar activamente en el proceso comunicativo) y la finalidad de este tipo de composiciones (por una parte informativa y por otra, podría decirse, «propagandística»); hasta tal punto que podemos llegar a hablar de un código especial y hasta de una serie concreta de expresiones formularias o recurrentes. A este respecto resultaría muy clarificador un estudio de este tipo de textos epigráficos desde la perspectiva de los «lenguajes con fines específicos»², analizando la importancia del emisor y sus condicionamientos, el tipo de destinatario y su implicación en el proceso, la función informativa y, en definitiva, la relación entre forma y contenido.

Naturalmente, los dos elementos mencionados, el destinatario y la intención informativa y publicitaria de estos textos, contribuyen de una manera clara a la activación y desarrollo de una serie de estrategias narrativas; una de ellas, el recurso a los llamados tópicos epigráficos, esa reiteración de temas y recursos que ha dado lugar, en no pocos casos, a un lenguaje propio y especializado, que tanto ha contribuido a la individualización de esta literatura epigráfica. Hay mucha y muy buena bibliografía que recopila y estudia estos tópicos³: la *gloria raggiunta in vita*, el *titulus aureus*, el *lusus nominis*...⁴ y, cómo no, la *laudatio*

2. Un buen marco teórico lo hallamos en trabajos como los de M. GOTTI, *I linguaggi specialistici*, Firenze 1991, o del mismo autor, *Specialized Discourse: Linguistic Features and Changing Conventions*, Berna, 2003.

3. B. LIER, «Topica carminum sepulcralium latinorum (I-II)», *Philologus* 62 (1903), pp. 445-477 y 563-603; «Topica carminum sepulcralium latinorum (III)», *Philologus* 63 (1904), pp. 54-64; E. GALLETIER, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris 1922; R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana (Illinois) 1942; R. HERNÁNDEZ PÉREZ, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia 2001.

4. P. CUGUSI, «Un possibile tema dei *Carmina Latina Epigraphica: l'Aureus titulus*», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, Vol III (XL) (publ. 1982), pp. 5-9; id.

del difunto, la enumeración –siempre exagerada, siempre literaria– de los méritos del difunto en vida. Y precisamente, uno de los motivos de *laudatio* más comunes en la poesía epigráfica de todos los tiempos es el elogio a las virtudes femeninas⁵, cuyos detalles y cuyo conjunto han logrado ofrecernos un retrato, más o menos embellecido por la literatura, de la mujer romana real, de carne y hueso, frente a esas figuras literarias, más o menos estereotipadas, que nos han transmitido los poetas más renombrados; porque no conviene olvidar el incalculable valor documental de estos epitafios en verso, que proceden de tumbas reales, que hablan de personas reales y que no son, por tanto, meros ejercicios literarios.

Hay, pues, en el fondo de estas composiciones una suma de tradiciones, la literaria y la epigráfica, que se unieron para forjar una especie de modelo ideal y teórico que se iría adaptando a las distintas realidades y cronologías.

La introducción de la mujer como destinataria de los epitafios en verso, promueve una sustitución de los honores que habían venido ensalzándose en los varones, por un completo catálogo, totalmente nuevo, de *bona domestica*, entre los que destacan la modélica fidelidad conyugal, la maternidad, el amor por el hogar, su buena administración, el trabajo de la lana y la tópica mención de una belleza física que nunca (o casi nunca) se detalla, muy probablemente por la falta de modelos literarios⁶. Fue así como los romanos construyeron ese viejo patrón de mujer *uniuira, domiseda y lanifica*⁷; un patrón que habría de perdurar a lo largo de los siglos y que tuvo que convivir –a medida que se alejaban en el tiempo los modelos literarios– con las innovaciones introducidas por la nueva sociedad imperial (el cultivo del espíritu, de la inteligencia, las habilidades artísticas o mundanas, etc.) o el cambio de valores del cristianismo (la castidad, la conducta ejemplarizante).

Se nos presenta, pues, un modelo a veces conservador y a veces innovador, condicionado por factores de diversa índole: la mayor o menor inspiración de los autores, el uso o abuso de los modelos literarios, la cronología del epitafio... Sin embargo, junto a los tópicos, y al margen de ellos, surgen elementos originales y únicos que revisten de especial interés cada una de estas composiciones; porque, en ellas, la vida le sale al encuentro a la literatura, se escapa por sus rendijas, y, a veces, incluso la inunda toda, la ahoga. Así que nos encontramos, como vamos a ver, poemas que combinan la literatura y la vida, e incluso

«Un tema presente nei *CLE*: la gloria raggiunta in vita», *AFMC*, n.s., 5.1 (1981), pp.5-20; M. T. SBLENDORIO CUGUSI, «Un espediente epigrammatico ricorrente nei *CLE*: l'uso anfibologico del nome proprio. Con cenni alla tradizione letteraria», *AFLC* 4 (1980), pp. 257-281.

5. Esbozado ya, entre otros, por GALLETIER 1922, LATTIMORE 1942 y el propio HERNÁNDEZ 2001.

6. Es éste un reto que raramente afrontaron los poetas, hasta el punto de que apenas si se encuentra alguna descripción física en la literatura griega y muy pocas en la latina, cf. LATTIMORE 1942, p. 336.

7. A. LÓPEZ, *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*, Madrid 1994, p. X.

otros en los que la vida le ha ganado a la literatura y se impone por encima de ella. He aquí algunos ejemplos.

1. CLAUDIA, *SERMONE LEPIDO*⁸

El primer ejemplo es el de Claudia (no conservamos su soporte material), cuyo elogio, aparentemente tópico y convertido en modelo de elogios posteriores, sustituye la tópica mención de la fidelidad conyugal por un verdadero afecto del esposo. Este afecto condiciona además otros elementos centrales del poema, como por ejemplo la evocación no ya tópica y sí muy metafórica de su belleza, a través de una velada evocación a Venus. La encontramos en el verso 7, que, además de introducir una cualidad novedosa, de índole intelectual, su *sermone lepido*, menciona otra mucho más física, su *incessu commodo*. Es, pues, en este verso donde el dedicante ofrece al fin la verdadera imagen interior y exterior que le ha quedado de su esposa: una conversación atractiva⁹, un *sermo lepidus* que nos anuncia ya ese encanto especial desde el que el marido nos introduce en el mundo muy poco explorado de una descripción física, carente de modelos literarios inmediatos, que va más allá del muy genérico adjetivo *pulera* del v. 2: *incessu commodo*. Con esta armoniosa forma de caminar de Claudia¹⁰, el poeta nos muestra, por vez primera en la literatura latina, a una mujer en movimiento, que nos pone en contacto con el concepto de *uenustas* y con la imagen literaria e iconográfica de Venus tal y como la había evocado Virgilio en *Aen.* 1,405: *pedes uestis defluxit ad imos, et uera incessu patuit dea*.

2. ÉUCARIS, *ERODITA OMNES ARTES*¹¹.

El segundo ejemplo es el de la joven danzarina Éucarís, en cuya actividad artística se insiste de modo desacostumbrado desde el *praescriptum* en prosa. Pero es al llegar al verso 9, que ocupa el centro estratégico del poema, cuando se desarrollan los elementos fundamentales del elogio de la joven: *docta erodita paene Musarum manu*. Es evidente la insistencia del dedicante en destacar esta cualidad ni doméstica ni física de la difunta, sino relacionada más bien con su espíritu, con su saber, con su habilidad artística; y ello condiciona no pocas de

8. (= *CIL* VI, 15346, *CIL* I, 1007, *CIL* I2, 1211, *CLE* 52).

9. M. T. SBLENDORIO CUGUSI, «Osservazioni sulla condizione della donna a Roma durante la crisi della Repubblica (*CLE* 52, 55, 56 Bue.)», *Arcadia. Atti e mem.*, S. III, 7 (1978), p. 163.

10. Cf. C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, - J. GÓMEZ PALLARÉS, «*Dearum mulierumque incessus: CLE* 52,7 y *Virg. Aen.*, 1, 404-5», *Latomus* 62.2 (2003), pp. 313-314.

11. (= *CIL* I 1009, *CIL* I2 1214, *CIL* VI 10096, *CLE* 55).



Foto de I. di Stefano Manzella.

las estrategias literarias del poema: en primer lugar, el anónimo autor recurre a dos adjetivos en asíndeton, *docta* y *erudita*, no demasiado usuales en los elogios a la mujer y referidos ambos a la educación y a la cultura. Por lo que respecta a *docta*, de la misma raíz que *doceo*, resulta de uso corriente en la poesía epigráfica y suele relacionarse sobre todo con habilidades de tipo musical; la *docta puella*, mencionada por los poetas elegíacos, llegó a convertirse en un tópico a partir de Catulo¹². Y el otro adjetivo, *erudita*, que tiene un uso poético casi nulo¹³, forma parte de la hiperbólica descripción de las cualidades artísticas de la joven, que le habían sido infundidas por la mismísima mano de las Musas. De ahí la coloca-

12. MASSARO 1992, p. 136.

13. Apenas se registra un par de ejemplos epigráficos y éstos en prosa: *CIL* VI 25808: *omnibus artibus erudita* y 10127: *artis omnium erodita*; encuentra un referente en el epitafio de Homonoëa, muchacha griega instruida esta vez por Palas y no por las Musas (995A,6: *quam Pallas cunctis artibus erudit*). Entre los poetas latinos fue sólo Marcial, inspirado tal vez en el epitafio de Éucarís, quien usó este adjetivo en una serie de elogios femeninos: *diues, nobilis, erudita, casta* (*Mart.* 12.97.3).

ción de este verso, que ocupa, estratégicamente y de modo no casual, el centro de la composición, a la vez que contiene el tema fundamental de la misma: el elogio hiperbólico a la actividad artística de la joven; tan fundamental que anula otro tipo de cualidades modélicas que aparecen en la mayor parte de los elogios femeninos y que aquí se echan en falta (entre ellos, sobre todo, la belleza física). Y, fuera ya de la propia descripción de la difunta, también su actividad musical da lugar a ingeniosos juegos literarios, como el que descubrimos entre *silent* y *tacent*, a comienzo y final del verso 15; dos evidentes sinónimos enmarcando el mismo verso; hasta tal punto que quizá no nos interese entrar en la cuestión de si *taceo*, por su mayor uso en Plauto, era mucho más usual en la lengua común que *sileo*, verbo menos frecuente en general y siempre mucho más metafórico y literario; sencillamente, el poeta usaría los dos «sinónimos» para conseguir su finalidad comunicativa y expresiva: frente a la gloria conseguida en vida, a través además de actividades musicales y danzarinas, el silencio absoluto de la muerte, que todo lo ha convertido en cenizas (*ambusto corpore*) y en olvido (*lato*).

3. SABINA, *VOX EI GRATA*¹⁴



Foto de *CIL* BBAW.

El tercer ejemplo es el de Sabina, la organista, cuyo elogio se centra igualmente en esta habilidad artística, que superaba a la del marido, también organista, y que anula los tópicos al uso y nos presenta un modelo de mujer de animada vida social y gran reconocimiento público. Pero lo más interesante de esta composición no es ya que su habilidad musical anule los elementos tradicionales del elogio, sino sobre todo, que la música se convierte en un elemento generador del poema, cuyo lenguaje y cuyos recursos se ven teñidos de notas musicales. De nuevo *edocta*, en el v. 2, también como en el caso anterior, para la música; *uox* y *cordas* en el v. 3; hasta que por fin el v. 7 nos especifica su actividad de organis-

14. (=CIL III 10501, CLE 489, CHOLODNIAK 35, COURTNEY 115, CUGUSI CLEPann 36).

ta, con una palabra difícil, *hydraula*, sólo documentada antes, con el mismo significado, en Suetonio (Ner. 54) y Petronio (36,6). En el dístico final, el dedicante hace que la propia difunta –o tal vez el monumento fúnebre– tome la palabra y se dirija al lector ocasional –*quicumque*– para expresarle sus buenos deseos y despedirse de la difunta, mencionando –o más exactamente, entonando– en voz alta su nombre, *Aelia Sabina*, para salvarla así de la *secunda mors*, la del olvido. Pero aun dentro de este tópico, hay un interesante rasgo de originalidad por parte del poeta, que logra «personalizar» una expresión aparentemente banal; se trata del imperativo *cane*, en lugar del habitual *dicas*, sin duda intencionado, dada la dedicación a la música de la difunta.

4. JUCUNDA, *FESSA TRIBVS LVSTRIS*¹⁵



Foto de J. M. Abascal.

15. C. FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, J. M. ABASCAL, J. GÓMEZ PALLARÉS, R. CEBRIÁN, «*Mors mala soluit*. Nuevos *CLE* hallados en *Segobriga* (Hispania citerior)», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 166 (2007), pp. 47-60, texto B.

El cuarto ejemplo es el de una joven citareda de Segóbriga; de nuevo una artista, y sin embargo esta vez no es su actividad musical la que se convierte en el centro del poema y anula el resto de los elementos, sino la singularidad de su enfermedad mortal que le proporcionó en vida dolores intolerables y convirtió su muerte en una liberación. La muerte irreversible, el dolor, la enfermedad han conformado esta vez un epitafio que, conmemorando una *mors immatura*, se aparta de los tópicos al uso, sin recurrir a las expresiones habituales en este tipo de composiciones; tampoco se mencionan los elementos asociados comúnmente a los epitafios femeninos, porque en el caso de Jucunda, su *mors immatura*, ha tenido una causa especialmente dolorosa y trágica (cf. *clauī... nedum tolerabilis ulli*, v. 7), que la convierte en el centro del *carmen*, y hace que éste se estructure en torno a la enfermedad, el sufrimiento y finalmente la muerte como liberación y descanso¹⁶. A este respecto, resulta especialmente significativo que el poema comience por el muy explícito adjetivo *fessa*, (en esa posición privilegiada, no sólo de inicio de verso sino de toda la composición), cuyo significado originario, relacionado con el cansancio físico y la falta absoluta de fuerzas (no olvidemos su procedencia de *fatisco*, «henderse», «resquebrajarse»), acabó por usarse en la literatura para la debilidad ocasionada por la dureza de la vida, la edad o la enfermedad. La expresión de este agotamiento se ve reforzada con la lectura conjunta de las dos primeras palabras del primer dístico (sin duda, se trata de aquello que marca el tono de todo el poema), *fessa...succubui*.

También para estas composiciones nos vale ese tópico, ese lugar común tan nuestro, de que la realidad supera a la ficción.

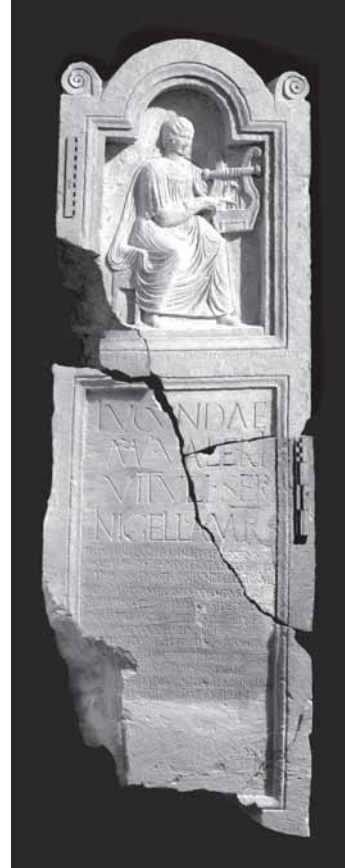


Foto de J. M. Abascal.

16. Por lo que respecta a la enfermedad, mencionada con el término *clauī*, podría tratarse de la misma afección de dolor insoportable (Cels., *De med.*, 2, 10, habla de dolores insoportables y usa expresiones del tipo *quisquis intolerabilis dolor est...*) e incurable que causó la muerte a Silio Itálico y que Plinio nos relata en los siguientes términos: 1. *Modo nuntiatu est Siliu Italicu de Neapolitano suo inedia finisse uitam.* 2. *Causa mortis ualetudo. Erat illi natus insanabilis clauus, cuius taedio ad mortem inreuocabili constantia decucurrit, usque ad supremum diem beatus et felix, nisi quod minorem ex liberis duobus amisit; sed maiorem melioremque florentem atque etiam consularem reliquit (Plinius Caecilius Secundus, Epistulae, 3,7,2);* términos que pudiera haber conocido el anónimo autor del epitafio de Jucunda

LOS FALSOS POÉTICOS MÁS ANTIGUOS DE HISPANIA:
LA TRANSMISIÓN DE *CIL* II 382*, 383* Y 410*

XAVIER ESPLUGA* - ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO**
Universitat de Barcelona

Resumen: En el presente trabajo se analizan las primeras falsificaciones epigráficas relativas a Hispania a fin de establecer su posible origen así como su tradición entre los humanistas del siglo XV.

Palabras clave: epigrafía, falsificaciones, manuscritos, humanismo

Summary: In this paper we analyze the first epigraphic forgeries related to Roman Hispania in order to identify their possible origin as well as the later tradition among 15th century Humanists.

Keywords: epigraphy, forgeries, manuscripts, Humanism

* Professor Agregat. Departament de Filologia Llatina. Universitat de Barcelona.

** Investigadora Beatriu de Pinós BP1-2006 del Grupo LITTERA/Universitat Internacional de Catalunya.

Esta investigación se ha llevado a cabo con el apoyo financiero de los siguientes proyectos y ayudas a la investigación: GENERALITAT DE CATALUNYA. AGAUR. Ajudes per a grups de recerca consolidats. LITTERA (2005 SGR 00105) (2005–2008); MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN. Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento. Proyecto de investigación «*Antiquitates Romanae*: Base de datos de manuscritos epigráficos y anticuarios (1450-1500)» (FFI2008-02341) (2009-2011); MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN. Dirección General de Universidades. Estancias de profesores e investigadores sénior en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación (PR 2008 0252) (2009); GENERALITAT DE CATALUNYA. AGAUR. Beques per a estades de recerca fora de Catalunya (2008 BE2 00084) (2009).

La creación de textos pseudoepigráficos a imitación de verdaderos documentos inscritos existió ya en la Antigüedad misma y generó una tradición que se prolongaría durante la Edad Media. En este período y, especialmente, en el siglo XV, la falsificación de inscripciones romanas fue de la mano de la creación de las primeras recopilaciones epigráficas. Antes de que los eruditos humanistas comenzaran a analizar y a censar la epigrafía antigua, ya se generaban falsos epigráficos que más adelante entrarían a formar parte de las recopilaciones, asumidos entonces como inscripciones verdaderas¹

En este punto, y situándonos ya en el primer Renacimiento europeo, es necesario definir el término falsificación y contraponerlo a la noción de imitación. Así, la '*falsificación*' no está exenta de una significación que quizás vaya más allá del mero ejercicio literario (en muchos casos, poético), en el que se adivina una cierta intencionalidad. Éste es un hecho en el que han insistido los diferentes estudios sobre falsos epigráficos². Por un lado, en la composición de un falso epigráfico, es decir, en la invención de una inscripción, se esconde la recreación erudita, quizás para un público igualmente culto que conoce los referentes ocultos en el texto. Por otro lado es innegable que una determinada inscripción confiere prestigio histórico a un determinado territorio, ciudad o incluso familia. La palabra escrita era sin duda el documento más fiable que acreditaba la existencia de un pasado glorioso, la antigüedad de un suceso, la gloria de una familia, las virtudes de un personaje.

Éste puede ser el caso de *Hispania*, un territorio con un sugerente pasado romano (el inicio de la Segunda Guerra Púnica, las guerras sertorianas) y con un presente, allá por el siglo XV, políticamente protagonista en Europa que necesitaba generar un discurso historiográfico. De este modo, las antigüedades hispanas despertaron pronto el interés de los primeros humanistas dedicados al estudio de la historia de Hispania, por lo que no debería extrañar que bien pronto apare-

1. Ya tratado desde A. GUDEMAN, «Literary frauds among the Romans», *Transactions of the American Philological Association*, vol. 25 (1894), pp. 140-164. H. FUHRMANN (ed.), *Fälschungen in Mittelalter. Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica*, Hannover 1988, en especial la contribución de U. Eco, «Tipologia della falsificazione», pp. 69-82.

2. Para la falsificaciones en general, cf. J. CARO BAROJA, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona 1991. Son imprescindibles todavía los trabajos de KURZ, *Falsi e falsari*, Venecia 1961 y M. P. BILLANOVICH, «Falsi epigrafici», *Italia Medioevale e Umanistica* 10 (1967), pp. 25-110. Para el caso de *Hispania*, cf. G. FABRE, M. MAYER, 1984, «Falsae et alienae: quelques aspects de l'application des critères de E. Hübner à l'épigraphie romaine de Catalogne», *Epigraphie Hispanique. Problèmes de méthode et d'édition*, París 1984, pp. 181-193; J. D' ENCARNAÇÃO, «Políticamente falsários», *Estudos sobre Epigrafia*, Coimbra 1998, pp. 29-56; M. MAYER, «La técnica de producción de falsos epigráficos a través de algunos ejemplos de CIL II», *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo Sacra I*, Cádiz 1991, pp. 491-499; M. MAYER, «L'art de la falsificació. Falsae Inscriptiones a l'epigrafia romana de Catalunya», *Discurs inaugural del curs 1998-1999 de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona 1998. Para los falsos que nos ocupan, A. GUZMÁN ALMAGRO, «La transmisión de los falsos epigráficos de Hispania, una revisión de fuentes para CIL II 383*», *Antiqua Iuniora. Estudios en torno al Mediterráneo Antiguo*, Zaragoza 2004, pp. 67-80.

cieran y se difundieran textos pseudoepigráficos relativos a distintas localidades hispanas.

Los falsos epigráficos de *Hispania*, en su mayoría de transmisión literaria³, fueron recogidos en las primeras compilaciones epigráficas del siglo XV, algunas de ellas realizadas en fechas relativamente tempranas. Todas estas recopilaciones son fruto de la tradición italiana, con humanistas como Ciriaco de Pizzicolti, más conocido como Ciriaco de Ancona (1391-1452 *circa*)⁴, Giovanni Marcanova (+1466)⁵, Michele Fabrizio Ferrarini (muerto no antes de 1492)⁶ o fra Giovanni

3. Por tradición literaria nos referimos aquí a los textos epigráficos sin soporte material, transmitidos a través de las obras manuscritas e impresas de diversos humanistas. Ciertamente, hay también falsos con un soporte lapídeo, bien original de época romana que se ha reutilizado con un texto moderno, bien de factura enteramente moderna.

4. De la extensísima bibliografía ciriacana citamos alguno de las obras más recientes, entre ellas E.W. BODNAR, C. FOSS, *Cyriac of Ancona: Later Travels (The I Tatti Renaissance Library)*, Cambridge (MA) 2003, G. PACI, S. SCOCCHIA (edd.), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo. Atti del Convegno Internazionale di Studio, Ancona 6-9 febbraio 1992*, Reggio Emilia 1998; E.W. BODNAR, CH. MITCHELL, *Cyriacus of Ancona's journeys in the Propontis and the Northern Aegean, 1444-1445*, Philadelphia 1976; J. COLIN, *Cyriaque d'Ancone. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981. No se debe olvidar el viejo artículo de di E. ZIEBARTH, «Cyriacus von Ancona als Begründer der Inschriftenforschung», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 9, 1902, 214-226. De todas maneras, se hace necesario un nuevo estudio global sobre la tarea epigráfica de Ciriaco.

5. Para Giovanni Marcanova, vd. A. ZENO, *Dissertationi Vossiane*, Venezia 1752, vol. I, pp. 140-146; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1790, vol. VI, part. I, pp. 209 ss [= G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1824, vol. VI/1, pp. 306-309]; S. MAZZETTI, *Repertorio di tutti li professori antichi, e moderni della famosa Università di Bologna*, Bologna 1847, p. 154; *CIL* III, p. XXIX [Th. MOMMSEN]; L. DOREZ, «La bibliothèque de Giovanni Marcanova», *Mélanges G.B. De Rossi. Recueil de travaux publiés par l'École Française de Rome en l'honneur de M. Le Commandeur Giovanni Battista de Rossi (Supplément aux Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome XII)*, Paris - Roma 1891, part. 113-126; L. SIGHINOLFI, «La biblioteca di Giovanni Marcanova», L. BERTHALOT et alii (edd.), *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschkii oblata*, Monachi 1921, pp. 187-222; C. FRATI, *Dizionario bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sc.XIX al XIX*, Firenze 1934, p. 331-333; M.L. KING, *Venetian Humanism in an age of Patrician Dominance*, Princeton 1986 [trad. it., M.L. KING, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento. I. La cultura umanistica al servizio della Repubblica*, Roma 1989, pp. 573-581, part. p. 574]; E. BARILE, «Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna», D. BANZATO, A. DE NICOLÒ SALMAZO, A.M. SPIAZZI, *Mantegna e Padova 1445-1460*, Milano 2006, 37-43 e pp. 187-188; E. BARILE, «La famiglia Marcanova attraverso sette generazioni», E. BARILE, P.C. CLARKE, G. NORDIO, *Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista (Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti CXVII)*, Venezia 2006, pp. 1-246 y 397-398 y la voz del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2007, vol. 96, pp. 476-482, s.v. «Marcanova, Giovanni» [D. GIONTA]. Para su actividad epigráfica vd., entre otros, *CIL* III, p. XXIX [Th. MOMMSEN]; *CIL* VI, p. XLII [W. HENZEN]; G.B. DE ROSSI, *ICVR* II, 1, p. 392; E. ZIEBARTH, «De antiquissimis inscriptionum syllogis», *Ephemeris Epigraphica* 9, (1913), pp. 187-332.

6. La bibliografía sobre el personaje es relativamente numerosa, a pesar de ser un humanista de segunda fila. *Vd.*, entre otros (por orden cronológico): G. GUASCO, *Storia letteraria del principio e del progresso dell'Accademia di Belle Lettere in Reggio*, Reggio 1711, pp. 26-30; C. VAGHI, *Commentaria fratrum et sororum ordinis b.mae. Mariae V. de M. Carmelo Congregationis Mantuanae*, Parma 1725, pp. 252-253; C. VILLIERS, *Bibliotheca Carmelitana notis criticis et dissertationibus illustrata*, Aurelia-

Giocondo de Verona (1443-1515). Pero no hay que olvidar que en estas fechas también hay humanistas hispanos dedicados a las antigüedades, como el archivero de Fernando el Católico, Pere Miquel Carbonell, que nos ha legado una copiosa silogue epigráfica de esta misma época (finales del siglo XV - principios del siglo XVI)⁷.

1. LOS FALSOS EPIGRÁFICOS *CIL* II 382*, 383* Y 410*

La característica común de estas creaciones pseudoepigráficas es su composición en verso y una supuesta voluntad literaria no exenta en ocasiones de paralelismos literarios. En su mayoría, se trata de un epitafio funerario al uso, ya que es éste el género que mejor se ajusta a la forma métrica y que cuenta con una larga tradición.

En el caso de los epitafios fúnebres, el protagonista es un personaje anónimo, generalmente un militar, un caballero, que tras una desgracia, muere en el territorio, aconteciendo su fundador. No es un hecho aislado de la pseudoepigrafía de *Hispania*, y contamos con un patrón parecido en otras provincias del Imperio Romano, pues el hecho fundacional es un motivo recurrente en el discurso historiográfico. En ocasio-

nis 1752 [reedición anástática *additis nova praefatione et supplemento luce exprimendum curavit P. Gabriel Wessels*, Roma 1927], vol. II, cc. 449-453, s.v. «Michael Fabritius»; G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modense o notizie della vita e delle opere degli scrittori natti degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1781-1786, vol. II, pp. 277-270, y vol. VI, pp. 111-112; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1790-17912, VI, I, 206-208; A. BALETTI, *Storia di Reggio nell'Emilia*, Reggio nell'Emilia 1925, *passim*; L. SAGGI, *La congregazione mantovana dei Carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516) (Textus et historia carmelitana 1)*, Roma 1954, pp. 178-179; G. DI SANTA TERESA, «Ramenta Carmelitana», *Ephemerides Carmeliticæ* 8, 1957, p. 500; R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, pp. 149-150. Entre las contribuciones más recientes, destacan L. TASSANO OLIVIERI, «Notizie su Michele Fabrizio Ferrarini umanista e antiquario e sulle vicende del codice autografo di Reggio Emilia C 398», *Italia Medioevale e Umanistica* 22, 1979, pp. 513-524 (artículo al que remito para una mejor exposición de los principales datos biográficos del personaje), la voz de R. ZACCARIA, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1996, vol. XLVI, pp. 687-688, s.v. «Ferrarini, Michele Fabrizio» y, más recientemente, C. FRANZONI (ed.), *Il 'Portico dei marmi'. Le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del Museo Civico*, Reggio Emilia 1999, en particular los capítulos, 'Gli studi antiquari di Michele Fabrizio Ferrarini' (C. Franzoni), pp. 25-37, 'La sorte del codice C.398 di Michele Fabrizio Ferrarini' (C. Franzoni), pp. 39-41 (con dos apéndices, el primero, con el decreto para la salvaguardia del manuscrito de Ferrarini de 13 de febrero de 1493, y el segundo, con la relación de los tres comisionados por los Anziani de Reggio de 15 de febrero de 1493), 'Matteo Maria Boiardo, Albertino Correggi e l'istituzione di una raccolta pubblica di antichità in un decreto reggiano del 1493', pp. 43-46 (C. Franzoni), 'Albertino Correggi e le prime raccolte di antichità' (C. Franzoni) y 'Fra Brescia e Reggio Emilia: l'antichità come bene civico' (A. Sarchi), pp. 47-51. Sobre su actividad epigráfica, vd. *CIL* II, p. V-VI [E. Hübner]; *CIL* VI, pp. XLIII-XLIV [W. Henzen] y X. ESPULGA, «Michele Fabrizio Ferrarini», *Epigraphica* 70, 2008, pp. 255-267.

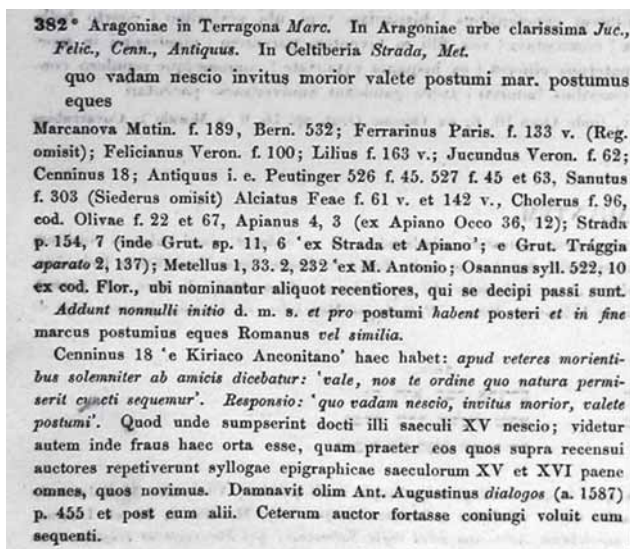
7. X. ESPULGA, A. GUZMÁN ALMAGRO, «La silogue epigráfica de Pere Miquel carbonell, archivero de Fernando el Católico», J. PASCUAL (ed.), *IV Congreso de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje a Antonio Prieto* (Alcañiz, 9-14 de mayo de 2005), en prensa.

nes el texto resulta ser un documento, con formas igualmente poéticas, que atestigua la presencia romana en el territorio, que alude a una gesta acontecida en el lugar para la que se consagra una inscripción. En cualquier caso, la intención de estos textos es documentar la presencia romana en el territorio y dar fe de los primeros sucesos en su historia. En cuanto a la localización, estos primeros falsos destacan por tener una ubicación imprecisa, variando según las fuentes e incluso siendo «trasladadas» de una ciudad a otra con el paso de los siglos.

Las dos primeras inscripciones (*CIL* II 382* y 383*) están atribuidas a la ciudad de Tarragona, ubicada sorprendentemente en Aragón⁸. Ambas inscripciones se encuentran en las primeras sílogues epigráficas italianas (Marcanova, Feliciano, Ferrarini..), aunque parece ser que hay un cierto consenso en que el primer ‘informador’ sea el mismo Ciriaco de Ancona.

La primera (*CIL* II 382*) alude a un caballero llamado Póstumo – nombre claramente parlante – y su lacónica fórmula es un motivo recurrente en la epigrafía funeraria.

quo vadam, nescio, invitus morior, valete postumi mar. postumus eques



El segundo epitafio (*CIL* II 383*) es mucho más elaborado y nos cuenta la historia de un cierto Clodius Rabia quien, tras ser expulsado por sus conciudadanos a causa de la envidia, llega a un territorio en donde ordena construir su

8. A. GUZMÁN ALMAGRO, «La transmisión de falsos epigráficos de Hispania...», *op. cit.*

túmulo funerario. Por lo tanto, Clodius Rabia es el fundador de esta tierra, llamada *terra Aragonum*, o bien *terra Agonum* que alberga su tumba.

d.m. clodius rabia civium invidia item pulsus terram aragonum petii. vita decedens tumulo isto cinerem locari iussi. Pientissima matrona clodia relicta ex testamento fratris funera lamentabili fletu curavit. bene valeas quisquis es

383° Ibidem. Locorum indicationes eadem sunt atque tituli praeedentis.

d. m. clodius rabia civium invidia item pulsus terram aragonum petii . vita decedens tumulo isto cinerem locari iussi. pientissima matrona clodia relicta ex testamento fratris funera lamentabili fletu curavit . bene valeas quisquis es

Marcanova Mutin. f. 197, Reg. f. 75; Ferrarinus Paris. f. 133 v. (Reg. omisit); Felicianus Veron. f. 101; Lilius f. 163 v.; cod. Redianus f. 165 (inde Gud. ms. 921, 3 = ed. 373, 2); Jucundus Veron. f. 101 et 176; Antiquus i. e. Pentinger 526 f. 45. 527 f. 50 v., Sanutus f. 303 v. (Siederus omisit), Alciatus Feae f. 143, Cholerus f. 125, cod. Olivae f. 22, Apianus 6, 1 (ex Apiano Occo 36, 12; ex Oecone Frággia aparato 2, 229); Strada p. 177, 2 (inde Grut. sp. 15, 1 ex Apiano et Strada; e Grut. Finestres 325, 23; Masdeu 19, 652, 2158 et iterum 656, 2194); Augustinus adv. f. 89 v.

Nonnulli habent d. m. s. et pro terram aragonum scribunt terram agonum (Felic., Lil., cod. Red.) atque omitunt fratris et clausulam i. v. q. e. Terram aut Aragonum aut agonum (ἀργονον) falsarius forasse veriloquium esse voluit Tarraconis nominis, quod *Terrogonum* pronuntiant Catalani. Damnavit etiam hanc Ant. Augustinus dialogos a. 1587) p. 456.

En cuanto a la localización, los autores nos dejan las variantes *in Aragonia*, o *in terram aragonum* o incluso *terram agonum*, que vendría implícita en el propio texto y sus versiones. A este respecto, el editor de *CIL* Emil Hübner conjetura a propósito del origen del falso que tal vez se trate de un juego de palabras con *terra agonum*, del que derivaría el nombre catalán de Tarragona.

En Barcelona sitúan las primeras fuentes el falso relativo a un cierto caballero protagonista de las guerras sertorianas, *CIL* II 410*⁹. Este personaje se convierte en el mecenas de un templo a Esculapio. Estas mismas fuentes primeras añaden, seguramente por el argumento que nos narra el texto, que se trata de una *urbe clarissima Lusitaniae*. El texto reúne las características epigráficas al uso y las características específicas de los falsos que tratamos. Además del argumento del héroe herido en combate y del acto piadoso de la erección de un templo, encontramos también el motivo recurrente de la muerte prematura¹⁰.

9. Cf. J. GÓMEZ PALLARÉS, «Initia de los CLE», *Faventia* 17/1, 1995, pp. 67-86.

10. Cf. por ejemplo *CIL* II 4426 (= *RIT* 693).

*d. m. s. bello sertoriano vulnere suscepto a calagurritano mitia, quem manu ex templo fodi, acquirendae valetudinis gratia **Barcinonem petii**, aesculapio vota vovi, templum ingrato ut fieret statui. **morte immatura** intercipiente et a valetudine et ab aura adolescentem miserabiliter destitutum vides. **equitum magister sp. pompeianus**.*

410* In Barchanonia urbe clarissima Lusitaniae *Marc., Ferr., Felic., Lil.* In Barchinona civitate provinciae Tarraconensis *Juc., Antiq., Bemb., Marulus.* Barcinone *Strada, Acc. et reliqui.*

d. m. s. bello sertoriano vulnere suscepto a calagurritano mitia, quem manu extemplo fodi, acquirendae valetudinis gratia barcinonem petii, aesculapio vota vovi, templum ingrato ut fieret statui. morte immatura intercipiente et a valetudine et ab aura adolescentem miserabiliter destitutum vides. equitum magister sp. pompeianus.

Marcanova Mut. f. 197, Bern. f. 64 v.; Ferrarinus Mut. f. 76; Felicianus f. 102; Lilius f. 167 v., cod. Redianus f. 162 (inde Gudius ms. 253 f. 27 et n. 1079); Jucundus Veron. f. 62; Marulus 67; Antiquus i. e. Peutinger 526 f. 45 et 120. 527 f. 45, Sanutus f. 18 v., Siederus f. 93, Alciatus Feae f. 36, Cholerus f. 79 v., cod. Olivae f. 19 v., Apianus 5, 1 (ex Apiano Hier. Paulus Hisp. ill. 2, 841; Pujades f. 116; Feliu p. 85 Cervera *discursos* f. 168 v.; Prat *obra mosaica* p. IV); Strada p. 177, 5 (Grut. sp. 3, 1 'ex Apiano et Strada'; e Grut. Finestres 322, 19; Masdeu 19, 56, 2158); Romieu f. 163; Bembus f. 54; Accursius Hisp. in fine; Manutius cod. Vatic. 5242 f. 11 et 5237 f. 246 v. 'ex Mariano Victorio Reatino'; Fabricius antiq. p. 203, 12; Osannus syll. 521, 3 'ex eod. Flor. et Parisino'.

Damnavit Ant. Augustinus *dialogos* (ed. 1587) p. 455.

mitia (micia *Strada, Acc., Manut.*, in via *Apian.*) *traditur; voluitne scriptor milite? In fine vix. an. xxiii. m. v. d. viiii' addunt codd. Osanni.*

2. LA TRANSMISIÓN DE *CIL* II 382*, 383* Y 410*

El origen de estas composiciones, que resulta clave para comprender mejor los mecanismos y motivos de su composición, no está exento aún hoy de una amplia problemática. Hemos insistido en el peso de la tradición de Ciríaco de Ancona como fuente primera para esta epigrafía, tradición que descansa en los primeros humanistas italianos que recogen el material hispánico.

Si se examina el aparato de fuentes de *CIL*, elaborado por Emil Hübner en 1868, a pesar de los errores e incongruencias presentes, se observará que estas tres inscripciones, denominadas '*Cyriaci falsa Hispana*' por Ziebarth o '*falsi antiquissimi*', presentan una historia textual común.

2.1. *Los falsi antiquissimi en las recopilaciones epigráficas de Giovanni Marcanova*

En el aparato de fuentes de *CIL*, la secuencia temporal viene encabezada por las obras del médico patavino Giovanni Marcanova, el *codex Mutiniensis*, men-

cionado en primer lugar, y el *codex Bernensis*, que en realidad fue la primera sílogue elaborada por el médico paduano (por ello, el orden correcto debería ser *Bernensis* y posteriormente *Mutiniensis*).

En efecto, actualmente se sabe que Marcanova realizó dos sílogues, que dejó en cierta manera abiertas. Desde el punto de vista cronológico la más antigua es la sílogue de Berna, tradicionalmente datada 1457 (Cesena) / 1460 (Bologna), que, sin embargo, presenta algunos añadidos posteriores (hasta 1464/1465)¹¹. La

11. BERN, Bürgerbibliothek, ms. B 42, con el título '*Quaedam antiquitatum fragmenta studio Iohannis Marchanovae artium et medicinae doctoris Patavini collecta*'. Cf. J.R. SINNER, *Catalogus codicum mss. Bibliothecae Bernensis*, Berna 1770, vol. II, p. 503; Th. MOMMSEN, «De litteris singularibus fragmentum», H. KEIL, *Grammatici latini*, Leipzig 1864, vol. IV, pp. 267-276, part. pp. 269-270; H. HAGEN, *Anecdota Helvetica*, Leipzig 1870 [Hildesheim 1974], pp. CLII-CLIV; *CIL* III, p. XXIX [Th. MOMMSEN]; H. HAGEN, *Catalogus Codicum Bernensium. Bibliotheca Bongarsiana*, Bern 1875, pp.49-50 [ristampa anastática, Hildesheim 1974]; *CIL* VI, p. XLII [W. HENZEN]; Th. MOMMSEN, «Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus (Vortrag Gehalten am Winckelmannfeste der Berliner Archäologischen Gesellschaft den 1. dec. 1882)», *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 4/2, 1883, pp. 73-89, part. p. 80; G.B. DE ROSSI, *ICVR*, II, 1, p. 392; P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London 1901, p. 177 [= P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin – Leipzig 1902, p. 185]; L. DOREZ, «La bibliothèque de Giovanni Marcanova», *Mélanges G.B. De Rossi. Recueil de travaux publiés par l'École Française de Rome en l'honneur de M. Le Commandeur Giovanni Battista de Rossi (Supplément aux Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École Française de Rome XII)*, Paris-Roma 1891, pp. 113-126, part. pp. 123-124; Ch. HÜLSEN, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV*, Roma 1907, pp. 2, 43, 45; L. SIGHINOLFI, «La biblioteca di Giovanni Marcanova», L. BERTHALOT *et alii* (edd.), *Collectanea uariae doctrinae Leoni S. Olschkii oblata*, Monachi 1921, pp. 187-222, part. p. 214; H. VAN MATER DENNIS, «The Garrett Manuscript of Marcanova», *Memoirs of the American Academy in Rome* 6, 1927, 113-126, part. pp. 113-116; L. STEFFENS, *Lateinische Paläographie*, Berlin – Leipzig 19292, tav. 114; E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens (Collection Latomus 43)*, Bruxelles-Berchem 1960, pp. 98-99; M. MEISS, «Towards a More Comprehensive Renaissance Paleography», *The Art Bulletin* 41, 1960, pp. 97 – 112, part. pp. 100, 104, fig. 32 (che riproduce il f. 22); Ch. MITCHELL, «Felice Feliciano Antiquarius», *Proceedings of the British Academy* 47, 1961, pp. 197-221, part. p. 208, nota 1; H. GUTZWILLER, *Die Entwicklung der Schrift vom 12. bis ins 19. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Solothurner Staatsarchivs 8)*, Solothurn 1981, p. 204, n. 38; B.M. VON SCARPATETTI, *Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1500*, Zürich 1983, pp. 9-10, Abb. 381; M.C. VITALI, «L'umanista padovano Giovanni Marcanova (1410/1418 – 1467) e la sua biblioteca», *Ateneo Veneto* CLXX, 1983, pp. 127-161, part. pp. 136, 160, n. 112; A. ESCH, «Mauern bei Mantegna», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, pp. 293-319, part. p. 317, n. 92; S. DANESI-SQUARZINA, «Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti», *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento (Roma, Musei Capitolini 24 maggio – 19 luglio 1988)*, Roma 1988, pp. 27-49, part. pp. 30, 35-36, nota 35 y tab. II (reproducción di c. Vv); P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum. Volume V. Alia Itinera III and Italy III. Sweden to Yugoslavia. Utopia. Supplement to Italy (A-F)*, Leiden – New York – København – Köln 1990, p. 88; J.J.G. ALEXANDER, L. ARMSTRONG, G. CANOVA MARIANI (edd.), *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, London – München 1994, p. 145, scheda 67; L. CHINES, «Tra libri ed erudizione: la *varietas* del gusto letterario di Malatesta Novello», F. LOLLINI – P. LUCCHI (edd.), *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, Bologna 1995, pp. 95-102, part. pp. 99-100; F. LOLLINI, «Production littéraire et circulation artistique dans les cours de Rimini et Cesena vers 1450: un essai de lecture parallèle», D. CORDELLIER – B. PY, *Pisanello: Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 26, 27 et 28 juin 1996*, Paris 1998, pp. 461-498, part. 475-486, nota 10; E. BARILE, «22. Giovanni Marcanova», D. BANZATO, A. DE NICOLÒ SALMAZO, A.M. SPIAZZI, *Mantegna e Padova 1445-1460*, Milano 2006, pp. 187-188.

sílogue de Módena, que convencionalmente se considera una ampliación y puesta al día de la anterior, se fecha en 1465¹².

Por lo tanto, en el aparato de fuentes, los testimonios de Marcanova deberían empezar por el *cod. Bernensis* de Marcanova, citando los ff. 118v-119r para *CIL* II 410*, ubicada «In Barchinonia urbe clariss. Lusitani(a)e» (aunque en el índice presente en el f. Iv del manuscrito, el topónimo aparece escrito como «Bariconiae»), y el f. 128v para *CIL* II 382* y 383* localizadas respectivamente en «In teragona in aragona» y «in dicta ciuitate» [aunque en el topónimo escrito en mayúscula en el márgen izquierdo aparece simplemente «Aragoni(a)e»]. Al *cod. Bernensis* debería seguir el *cod. Mutiniensis*, que presenta dichas inscripciones, ya puestas una tras otra, en los ff. 194v-195r (no en el f. 189 como aparece en el aparato de fuentes de *CIL*), en concreto, en el f. 194v [*CIL* II 383*, ubicada «Aragoniae»] y en el f. 195r [*CIL* II 382*, «in dicta ciuitate»; *CIL* II 410*, «In barchanonae urbs clariss. Lusitani(a)e»], aunque el topónimo también aparece como «Barchianonae», en el dibujo que precede la inscripción y «Barchi(a)non(a)e» en el índice de f. 2r].

2.2. *Los falsi antiquissimi en la obra de Ciriaco de Ancona*

Sin embargo, Marcanova no es el primer autor que menciona estas inscripciones¹³, por lo que la secuencia de la tradición textual no debería empezar con el nombre del médico patavino.

En efecto, se sabe que la mayor parte de los materiales epigráficos de Marcanova, excepto algunas pocas lecturas personales, deriva de las recopilaciones de Ciriaco de Ancona, en una medida que aún debe ser ilustrada con claridad. En este sentido, un punto de partida del material ciriacano al que Marcanova pudo tener acceso puede ser representado por el manuscrito Hamilton 254, (ante 1447) conservado

12. MODENA, Biblioteca Estense Universitaria, ms. á. L. 5. 15 (olim lat. 992; V.G. 13; XI.G.2.), f. 1 [P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum* I, 373]. La bibliografía sobre este manuscrito es muy extensa. Entre las últimas aportaciones destaco F. SANTONI, «Quaedam antiquitatum fragmenta (Modena, Biblioteca Estense, ms. a.L.5.15, già lat. 992), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano-Roma 1988, pp. 38-45; J.J.G. ALEXANDER, L. ARMSTRONG, G. CANOVA MARIANI (edd.), *The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, London – München 1994, pp. 143-145, scheda 66 [G. MARIANI CANOVA]; A. DE NICOLÒ SALMAZO, «Quaedam antiquitatum fragmenta», G. BALDISSIN MOLLI, G. MARIANI CANOVA, F. TONIOLO (edd.), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento. Catalogo della mostra. Padova, Palazzo della Ragione, 21 marzo - 27 giugno 1999*, Modena 1999, pp. 255-256, n. 99.

13. Ya DE ROSSI había pensado en Ciriaco como responsable de la difusión (no como autor) de estas inscripciones. *Vd.* G.B. DE ROSSI, *ICVR* II, 1, p. 374: «Circumferuntur sub nomine eius (*scilicet*, Ciriaco d'Ancona) aliquot inscriptiones Hispanae falsae, receptae in syllogas Marcanovae aliorumque saeculo XV ... Quas falsas ei nunc omnes abiudicant. Ego autem vereor, ne ab eo male credulo propagatae sint, minime decipiente sed decepto fraude ludificatoris». *Cf.* E. ZIEBARTH, «De antiquissimis inscriptionum syllogis», *Ephemeris Epigraphica* 9, 1913, pp. 187-332, part. p. 212.

en la Staatbibliothek de Berlín¹⁴. Este manuscrito es una miscelánea epigráfico-anticuaria compilada para el veneciano Pietro Donà o Donato (+ 7.10.1447), uno de los principales representantes de lo que André Chastel denominó «humanismo anticuario patavino». En efecto, Donato fue obispo de Padua en un periodo crucial del despertar del humanismo anticuario. Es además conocido, entre otras cosas, por haber participado en algunas de las sesiones del concilio de Basilea (1433) y por haber sido el descubridor del famoso códice anticuario de Spira. El manuscrito contiene una recopilación de material de naturaleza predominantemente anticuaria (aunque no exclusivamente), como las *Notae iuris* de Valerio Probo, citas de la Ley de las XII Tablas, de Frontino, de Plutarco, de Varrón, de la *Appendix Vergiliana*, etc. y también varias secciones epigráficas, distribuidas a lo largo y ancho del manuscrito. De estas secciones epigráficas, copiadas mayoritariamente por los escribas del obispo (Mommsen afirmaba que había sido copiada por el mismo obispo), destaca un quinternio (ff. 81r-90v), convencionalmente denominado ‘*Ciriacana*’, que incluye un fascículo autógrafo del anconitano. Entre este material autógrafo de Ciriaco destacan las inscripciones y los dibujos copiados directamente por Ciriaco en Grecia, entre ellos un famoso dibujo del frontón del Partenón.

Dicho manuscrito se configura, por el momento, como una de las fuentes más antiguas para estos tres *falsi antiquissimi* de Hispania. Estas tres inscripciones se encuentran precisamente en los márgenes inferiores de este quinternio de *Ciriacana*, y han sido transcritos con posterioridad al material de Ciriaco, por uno de los escribas de Donato (la caligrafía es idéntica al resto del manuscrito). En efecto, como sucede en otros códices de Donato, en una segunda fase, los márgenes derecho e izquierdo y la parte inferior no utilizada por la transcripción y los dibujos de Ciriaco fueron utilizados para escribir notaciones y transcribir

14. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. Hamilton 254 [458]. Cf. H. BOESE, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden 1966, pp. 125-128; P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum III. Alia itinera I (Australia to Germany)*, London – Leiden 1983, p. 365a. Para su contenido, vd. Th. MOMMSEN, «Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus (Vortrag gehalten am Winckelmannfeste der Berliner Archaeologischen Gesellschaft den 1. dec. 1882)», *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 4, 2, 1883, pp. 73-89; *ICVR* II, 1, 1888, p. 363; E.W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens (Collection Latomus 43)*, Bruxelles-Berchem 1960, pp. 84-85, 213-214, *passim*; P.F. BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven – London 1996, pp. 86-87, nn. 90-92 (p. 307); S.G. CASU, «Travels in Greece in the Age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Cyriacus of Ancona», M. GREGORI (ed.), *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece. Athens, National Gallery - Alexandros Soutzos Museum, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 22.12.2003 – 31.3.2004*, Athenes 2003, vol. I, pp. 139-1445, part. pp. 143-145; E. BARILE, «Giovanni Marcanova e i suoi possibili incontri con Andrea Mantegna», D. BANZATO, A. DE NICOLÒ SALMAZO, A.M. SPIAZZI (edd.), *Mantegna e Padova 1445-1460*, Milano 2006, pp. 37-43; F. LO MONACO, «Su Andrea Mantegna antiquarius: gli interessi epigrafici», M. LUCCO (ed.), *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Milano 2006, pp. 37-45. Vd. inoltre, G. VAGGENHEIM, «Le raccolte di iscrizioni di Ciriaco d'Ancona nel carteggio di Giovanni Battista De Rossi con Theodor Mommsen», G.F. PACI, S. SCONOCCHIA (edd.), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo : atti del convegno internazionale di studio, Ancona, 6-9 febbraio 1992*, Reggio Emilia 1998, pp. 477-519, part. pp. 506-511.

otras inscripciones. En concreto, estas tres inscripciones aparecen en los ff. 88v (*CIL* II 410*), 89v (*CIL* II 382*) y 90v (*CIL* II 383*).

Tal como Mommsen reconoció, la mayoría de las inscripciones del manuscrito, copiadas tal vez no por el propio Donato, como Mommsen creía, sino por sus copistas, proceden de la obra de Ciriaco de Ancona. El anconitano deber reconocerse también como la fuente para estas inscripciones.

Se sabe que Ciriaco estuvo en Padua en varias ocasiones: en 1437 (lo sabemos por una carta de Ciriaco a Eugenio IV, de 18 de octubre de 1441, donde alude a la visita realizada *exacto iam fere quinquennio* (es decir, en 1437) y, de nuevo, en 1443. El quinternio autógrafo de Ciriaco se relaciona tradicionalmente con el viaje de Ciriaco por Grecia central realizado en 1435/1436, pero también presenta el texto autógrafo de una inscripción de Módena (*CIL* XI 884), vista por Ciriaco en noviembre 1442¹⁵. Por lo tanto, esta última fecha (noviembre 1442) que debe considerarse un *termine post quem* para la redacción de la miscelánea epigráfico-anticuaria. La muerte del obispo Donato –7 de octubre de 1447– debe considerarse el *termine ante quem*. Por ello, todo parece indicar que el manuscrito debería haber sido compilado entre estas dos fechas (noviembre 1442 - octubre 1447). El trasvase de información podría haberse realizado en 1446, en ocasión de la visita de Ciriaco a Padua, como supuso Mommsen¹⁶.

Las inscripciones aparecen también en otros manuscritos ciriacanos o de derivación ciriacana, como el manuscrito de la Biblioteca Angelica de Roma¹⁷ o el ms. Trotti 373 de la Biblioteca Ambrosiana de Milán¹⁸. Este último manuscrito, que se configura también como otra miscelánea obra de diversas manos, presenta en la primera sección (ff. 1-101) materiales (cartas, poemas, pseudoincripciones, elogios) escritos por Leonardo Botta y por Pandolfo Collenuccio. La segunda parte –folios 101-125– contiene una descripción autógrafa del viaje por el Peloponneso efectuada por Ciriaco de Ancona, objeto de una reciente publicación¹⁹. Las tres inscripciones, procedentes de las recopilaciones de Ciriaco de

15. A. DEGLI ABBATI OLIVERI, *Commentariorum Cyriaci Anconitani nova fragmenta notis illustrata*, Pisauri 1763, pp. 20-22, part. p. 20, n. 32: «Ad. XII. Kal Novembr. [scilicet 1442] venimus Mutinam antiquam et nobilem Togatam Galliae civitatem, ubi non pauca vetustatum monumenta vidimus, et haec diversis in lapidibus epigrammata».

16. Th. MOMMSEN, «Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus (Vortrag gehalten am Winckelmannfeste der Berliner Archäologischen Gesellschaft den 1. dec. 1882)», *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen* 4/2, 1883, pp. 73-89, part. p. 76.

17. ROMA, Biblioteca Angelica, ms. 430 (olim D 4 18).

18. MILANO, Biblioteca Ambrosiana, ms. Trotti 373, ff. 101-125, en parte estudiado por R. SABBADINI, «Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta», *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di Mr. Antonio Maria Ceriani*, Milán 1910, 183-247 [= R. SABBADINI, *Classici e umanisti da codici ambrosiani*, Florencia 1933, pp. 1-52; en realidad, esta última publicación no contiene el texto de las inscripciones, inéditas en su primera publicación, ni las imágenes, pero, en cambio, presenta la bibliografía puesta al día].

19. Edward W. BODNAR, Clive FOSS, *Cyriac of Ancona. Later Travels (The I Tatti Renaissance Library)*, Cambridge (Mass.) - London 2003.

Ancona, aparecen en el f. 92r (*CIL* II 410*, con la localización ciriaca «In Barchinona urbe clarrissima Lusitanie»), 92v (*CIL* II 382*), junto con otras pseudoinscripciones²⁰. En realidad, a pesar de que la derivación ciriaca parece clara, la mano (señalada por Sabbadini como mano 'M') no corresponde a Ciriaco, sino a un copista posterior. La presencia de estas inscripciones en otras obras de derivación ciriaca (por ejemplo, el ms. Rediano de A. Strozzi o la sílogue de Giacomo del Giglio) corrobora la hipótesis que estos tres *falsi antiquissimi* ya estuvieron ya presentes en la obra del anconitano, como de Rossi ya advirtió.

La presencia de estos textos en la obra de Ciriaco no implica necesariamente que Ciriaco fuese su autor. No parece oportuno considerarle el 'falsificador'. Probablemente, le llegaron estas inscripciones junto con otros textos literarios de carácter pseudoepigráfico y el anconitano las añadió a sus comentarios o a sus cuadernos de apuntes.

En definitiva, los tres *falsi antiquissimi* de Hispania presentan la característica común de tener una misma transmisión textual, que tiene en Ciriaco de Ancona el principal difusor. Por compartir una misma tradición y por presentar estructura textual parecida, deberían ponerse en relación con otras inscripciones falsas o pseudoinscripciones de carácter literario como el epitafio de Lucrecia (*CIL* VI, V, 13*), el epigrama de Adriano (*PLM* IV, 11), el epitafio de Labeo Marso (*CIL* III 126*), u otros (entre ellos, no debe descartarse *CIL* III 129*), que empiezan a circular en los ambientes humanistas italianos de las década de los 30/40 del *Quattrocento*.

20. MILANO, Biblioteca Ambrosiana, ms. Trotti 373, ff. 92rv [cf. R. SABBADINI, «Ciriaco d'Ancona e la sua descrizione autografa del Peloponneso trasmessa da Leonardo Botta», *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di Mr. Antonio Maria Ceriani*, Milano 1910, pp.

TOMITANA IACEAM TUMULATUS HARENA:
A VUELTAS CON LA TUMBA Y EL EPITAFIO DE OVIDIO

JAVIER VELAZA
Universitat de Barcelona

Resumen: En este trabajo se estudia una inscripción romana hallada en Constanța y se analiza su contribución para el debate en torno a la tumba y epitafio de Ovidio.

Palabras clave: Ovidio. Epitafio. *Carmina Latina Epigraphica*. Tradición clásica.

Summary: In this paper we study a Roman inscription found in Constanța and we analyse its contribution to the debate on the tomb and epitaph of Ovid.

Keywords: Ovid. Epitaph. *Carmina Latina Epigraphica*. Classical Tradition.

1. En una primavera como ésta, hace justamente dos mil años, Publio Ovidio Nasón arriba al puerto de Tomis, aquel confin del mundo al que le abocan un *carmen*, un *error* y la ira de un anciano príncipe. Entre su equipaje, si hemos de creerle, lleva ya un puñado de elegías esbozadas durante la larga y penosa travesía: llora en ellas su última noche en Roma, la deslealtad de muchos presuntos amigos, las tempestades que han zarandeado su nave. Son el borrador del primer libro de sus *Tristia*.

Aquel *relegatus* comenzará pronto a intuir que sus súplicas de clemencia han de ser infructuosas, que no regresará jamás de aquella vieja colonia griega. El tema de la muerte y sepelio en tierra bárbara se conformará como uno de los tópicos de la poesía del exilio y su formulación más temprana será al mismo tiempo la más explícita: en *trist.* 3, 3¹, Ovidio se dirige a su esposa, le describe su miseranda situación y le pide que, cuando menos, le procure un sepelio digno en suelo patrio:

*Ossa tamen facito parva referantur in urna:
sic ego non etiam mortuus exul ero.
Non vetat hoc quisquam: fratrem Thebana peremptum
supposuit tumulo rege vetante soror.
Atque ea cum foliis et amomi pulvere misce,
inque suburbano condita pone solo*

A renglón seguido le dicta el que quiere que sea su epitafio, redactado en el estilo propio de la poesía epigráfica² y en alusión implícita a su admirado Tibulo³:

*quosque legat versus oculo properante viator,
grandibus in tituli marmore caede notis:
HIC • EGO • QVI • IACEO • TENERORVM • LVSOR • AMORVM
INGENIO • PERII • NASO • POETA • MEO
AT • TIBI • QVI • TRANSIS • NE • SIT • GRAVE • QVISQVIS • AMASTI
DICERE • NASONIS • MOLLITER • OSSA • CVBENT
HOC SATIS IN TITULO EST: (...)*

1. Los versos de Ovidio se citan por la edición de A. RAMÍREZ DE VERGER, *Ovidio. Obras completas*, Madrid, Espasa, 2005.

2. Véase N. LASCU, «L'epitafio di Ovidio (Epigrafia e poesia)», *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, pp. 331–338; V. SCHMIDT, «*Hic Ego Qui Iaceo*: Die Lateinischen Elegiker Und Ihre Grabschrift», *Mnemosyne* 38, 3-4 (1985), pp. 307-333; J. GÓMEZ PALLARÉS, «Poetas latinos como 'escritores' de CLE», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2 (1992), pp. 201-230 y J. GÓMEZ PALLARÉS, «*Ovidius epigraphicus*», en W. SCHUBERT ed., *Ovid. Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt 1999, pp. 755-773.

3. Sobre la cuestión, véase ahora S. J. HUSKEY, «In memory of Tibullus: Ovid's remembrance of Tibullus 1.3 in Amores 3.9 and Tristia 3.3», *Arethusa* 38 (2005), pp. 367–386

El tópicó comparecerá luego repetidamente en las *Epistulae ex Ponto*:

Pont. 1, 2, 57-58:

*Saepe precor mortem, mortem quoque deprecor idem,
ne mea Sarmaticum contegat ossa solum.*

Ov. Pont. 1, 2, 107-112:

*Denique, si moriar, subeam pacatius arvum
ossa nec a Scythica nostra premantur humo
(...)
et ne, si superest aliquis post funera sensus,
terreat et manes Sarmatis umbra meos.*

Ov. Pont. 3, 1, 5-6:

*An mihi barbaria vivendum semper in ista
inque Tomitana condar oportet humo?*

Ov. Pont. 3, 9, 27-28:

*Atque ita di mites minuant mihi Caesaris iram
ossaque pacata nostra tegantur humo*

¿Se cumplieron los temores de Ovidio? ¿Murió en Tomis y recibió allí la humilde sepultura de un relegado? ¿O acaso pudo –y quiso– su esposa cumplir sus últimas voluntades y trasladar su cuerpo a la añorada Urbe?

No lo sabemos y tengo para mí que, probablemente, no lo sabremos nunca. Pero las respuestas a tales preguntas han generado una literatura larga y deliciosa que merece en sí misma una historia que todavía no ha sido escrita sino en parte y a la que en las siguientes páginas me propongo sólo contribuir mínimamente.

2. Como es bien sabido, las referencias al exilio y muerte de Ovidio por parte de sus contemporáneos o de autores de siglos posteriores son escasísimas y en ningún caso aportan nada que no pueda emanar del propio texto del poeta. Esto es aplicable, por ejemplo, al pasaje de Plinio el Viejo en el que habla de los animales citados por Ovidio que el naturalista supone propios del Mar Negro:

Plin. nat. 32, 152^a:

*His adiciemus ab Ovidio posita animalia, quae apud neminem reperiuntur, sed fortassis in Ponto nascentia, ubi id volumen supremis suis temporibus inchoavit
(...)*

4. Citamos a Plinio por la edición de L. JAN – C. MAYHOFF, *C. Plinii Secundi naturalis historiae libri XXXVII*, Leipzig 1892-1909 (reimpr. Stuttgart 1967).

y también a los versos de Estacio que ponen en relación los *Tristia* con Tomis:

Stat. *silv.* 1, 2, 154-155⁵:
Hunc ipse Coo plaudente Philitas
Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro
Ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis
Naso Tomis

Otro tanto podría decirse de una curiosa inscripción parietal de Herculano, en la que la secuencia, de lectura al parecer indudable, *morieris Tomi*, ha conducido a restituir en su inicio el nombre de Ovidio⁶. E incluso de la noticia biográfica que San Jerónimo recogió de Eusebio y que, para el año 17 de nuestra era, señala la muerte de Livio y la de Ovidio. En este último caso, la información *et iuxta oppidum Tomos sepelitur* resulta particularmente llamativa, dado que Jerónimo raramente menciona en su obra los lugares en los que fueron enterrados los personajes cuya muerte indica⁷.

En cualquier caso, es preciso admitir que ninguno de estos textos antiguos proporciona información alguna que no haya podido derivarse de una lectura de los poemas ovidianos. Si a ello se suma el silencio absoluto de Tácito, Suetonio, Séneca o Quintiliano, se entenderá que quienes sostienen la hipótesis de la inexistencia del exilio de Ovidio cuentan con argumentos, si bien negativos, en absoluto desdeñables, para su defensa⁸.

3. Por lo demás, la búsqueda de la tumba y el epitafio de Ovidio merece un capítulo particular que ha comenzado a escribir Trapp en un artículo muy bien documentado⁹. En ese capítulo se entremezclan nombres de prestigiosos humanistas como Giovanni

5. Según A. KLOTZ, *P. Papini Stati 'Silvae'*, Leipzig 1912.

6. CIL IV 10595.

7. Entre los escritores sólo resulta ser el caso de Ennio (*Ennius poeta septuagenario major articulari morbo perit, sepultusque est in Scipionis monumento via Appia intra primum ab Urbe milliarium. Quidam ossa ejus Rudiam ex Janiculo translata adfirmant*), de Fenestela (*Fenestella, historiarum scriptor et carminum, septuagenarius moritur, sepeliturque Cumis*) y de Estacio (*Statius Caecilius comoediarum scriptor clarus habetur: natione Insuber Gallus et Ennii primum contubernalis: quidam Mediolanensem ferunt. Mortuus est anno post mortem Ennii, et juxta Janiculum sepultus*).

8. Como es sabido, la hipótesis según la cual el exilio de Ovidio fue una ficción literaria tramada por el propio poeta fue formulada por primera vez por J. J. HARTMAN –como indica F. LENZ, rec. a A. Scholte, *Publii Ovidii Nasonis Ex Ponto Liber Primus comentario exegetico instructus, Philologische Wochenschrift* 17 (1934), pp. 1265-1273–. Otros defensores de esta tesis han sido A. D. FITTON BROWN, «The unreality of Ovid's Tomitan Exile», *Liverpool Classical Monthly* 10.2 (1985), pp. 19-22 y, más recientemente, E. BÉRCHÉZ, en su Tesis Doctoral titulada *Realidad y ficción del destierro de Ovidio en Tomis* y defendida en la Universidad de Barcelona en 2008 (agradecemos sinceramente al autor que nos haya permitido emplear su tesis aún inédita).

9. J. B. TRAPP, «Ovid's Tomb: The Growth of a Legend from Eusebius to Laurence Sterne, Chateaubriand and George Richmond», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973), pp. 35-76.

Gioviano Pontano con los de otros menos fiables como Caelius Rhodoginus y Georgius Trapezuntius y, por fin, con personajes de ficción como Caecilius Minutianus Apuleius, y de él vale al menos la pena recordar unas pocas calas. El códice Ambrosiano G 130 del siglo XIV presenta un prefacio que reza como sigue:

Nuper autem in suburbio civitatis Dioscuri, que regni Colchorum capud est, cum extraherentur quedam gentilium antiquorum sepulcra de cymiterio publico, quod iuxta oppidum Thomis erat, inter cetera unum inventum est, cuius epigramma litteris Armenicis erat scultum in eo eiusque interpretatio sic sonabat.

Hic iacet Ovidius ingeniosissimus poetarum.

In capite vero sepulcri capsella eburnea est inventa et in ea liber iste nulla vetustate consumptus, cuius litteras non agnoscentes indigene miserunt eum Constantinopolim, Vatachii principis tempore, de cuius mandato Leoni sacri palatii prothonotario traditus est et ipse eum perlectum publicavit et ad multa climata derivavit.

El libro milagrosamente así conservado no es otro que el pseudo-ovidiano *De vetula*, tan espurio como la tumba y el epitafio. Éste, a su vez, y como ha visto bien Trapp, no pasa de ser un remedo nada inspirado del epíteto que Séneca dedicó al poeta:

Sen. nat. quaest. 3, 27, 13:

Ergo insularum modo eminent «montes et sparsas Cycladas augent», ut ait ille poetarum ingeniosissimus egregie

Algo más creativo es el epitafio que, según autores de comienzos del s. XVI, se halló en otra presunta tumba de Ovidio, que unas fuentes situarían *in finibus Graeciae et Valachiae* y otras en Savaria, la moderna Szombathely en Hungría. Aparece encabezado por el título *Fatum necessitatis lex*, y se compone de dos dísticos:

Hic situs est vates, quem divi Caesaris ira

Augusti patrio cedere iussit humo.

Saepe miser voluit patriis occumbere terris,

Sed frustra; hunc illi fata dedere locum.

Si el lugar y el relato de las circunstancias del hallazgo no fueran poco inverosímiles de por sí, con aparición incluida de una pluma que llevaba grabadas las palabras *Calamus Ovidii poetae*, la factura de los dísticos se bastaría para condenarlos como no antiguos, la iunctura *fata dedere locum* para relacionarlos con los *tetrasticha Vergilii* y el solecismo *patrio...humo* para suspender a su autor en primer curso de gramática latina.

En el siglo siguiente, la fiebre por la tumba ovidiana se contagió a la mismísima Roma. En marzo de 1674 las labores de reparación de la antigua Vía Flaminia

sacaron a la luz un espectacular mausoleo que Pietro Sante Bartoli reprodujo en una serie de grabados¹⁰. Las pinturas representaban escenas mitológicas, pero había otras en las que aparecía un poeta laureado. La inscripción mencionaba a una pareja de libertos de nombre *Nasonius*. Con todo ello, y un derroche de imaginación, toda la ciudad creyó que se había encontrado la tumba de Ovidio y con ella, la prueba de que el poeta había regresado, vivo o muerto, a la Urbe. Por supuesto, no hay tal: el mausoleo pertenece a una familia de libertos de época posterior y su relación con Ovidio no es más que una conjetura sin fundamento sólido.

Junto a todos estos episodios, más o menos divertidos, siguió siempre existiendo una tradición que creía que, de existir una tumba de Ovidio, ésta tendría que estar ubicada en Tomis y, de portar un epitafio, éste habría de ser el que el propio poeta incorporó a *trist* 3, 3. Un ejemplo de esa tradición es el cuadro *Scythians at the Tomb of Ovid*, obra del pintor suabo Johann Heinrich Schönfeld y datable en torno a 1640. En él se observa cómo un grupo de escitas, ataviados al barroco modo, observan y copian el texto de un epígrafe que, errores de copia aparte, se corresponde efectivamente con el del autoepitafio ovidiano. Autoepitafio que también aparece escrito, aunque con *ordinatio* más que mejorable, en el pedestal de la estatua de Ovidio obra de Ettore Ferrari que desde 1887 preside la Piața Ovidiu de Constanța, la ciudad bajo la que yace la antigua Tomis.

5. En todo este panorama, y por sorprendente que parezca, apenas si se ha tenido en cuenta el testimonio de una inscripción hallada en 1960 en la propia Constanța, al hacerse obras en la estación antigua del ferrocarril. Se trata de una estela mutilada que, en el estado actual mide 57 cm de alto, 52 de ancho y 25 de fondo (fig. 1). En la parte superior se aprecian restos de un campo ornamental en el que tal vez haya que ver, con Aricescu¹¹ y Stoian¹², sus primeros editores, la representación de un banquete funerario. Debajo de ese campo, y enmarcado por una franja decorada con racimos de uvas, se disponía el texto, del que sólo se conservan restos de tres líneas. En todo caso, si se observa con atención la decoración en la faja superior y, asimismo, la disposición centrada de las letras en la línea 1, se deducirá sin dificultad que lo perdido en el campo epigráfico por la derecha es bien poco, apenas lo faltante de la última letra en línea 2 y uno o dos signos en l. 3.

De este modo, en lo conservado la lectura de la inscripción no resulta problemática, como tampoco la identificación de la secuencia inicial del epitafio ovidiano:

10. Además de la copiosa bibliografía citada por Trapp al respecto, puede verse ahora también B. THOMAS, «Finding Ovid through Raphael in the Schools of the Tombs», *Art on the line* (2003.1 (2)), pp. 1-11.

11. A. ARICESCU, «Inscriptii inedite Tomitane in versuri», *Studi Clasice* 5 (1963), p. 322 n. 3, fig. 3 (AE 1963).

12. I. STOIAN, *Inscriptiones Scythiae Minoris Graecae et Latinae II, Tomis et territorium*, Bucarest 1987, 242 (78).

D(is) M(anibus)

Hic eg-

o qu[i i-]

aceo [---

No estamos, sin embargo, huelga decirlo, ante el epitafio del poeta. Ni la invocación a los Manes ni la paleografía del epígrafe ni el tipo de decoración nos permiten datar el monumento antes de mediados del s. II dC. Podría tratarse de un *carmen epigraphicum* que se iniciara con el *locus similis* ovidiano, como otros que conocemos bien en diferentes lugares del imperio:

AE 2004, 1266 (Tutrakan, Moesia inferior)

D(is) [M(anibus)] / hic ego qui iacior Va[leria] / dicta fuisse ter denos an[nos] / quia pariblandum si nec a[lios] / nisi quot fata tribuerunt c[um] / tribent nec Iuppiter ipse l[---] / datarum et [---]ci[---] / vitam nam dum [eramus iuve]/nes amata fuis[se] / illo caro me s[---] / mihi et sibi [

CIL VIII 7156 (p. 1848) = CLE 512 (Cirta, Numidia)

Hic ego qui taceo versibus mea(m) vita(m) demonstro lucem clara(m) frui/tus et tempora summa Praecilius Cirtensi lare argentari/am exhibui artem Fydes in me mira fuit semper et veritas omnis om/ni{s}bus communis ego (...)

CIL XIV 480 = CLE 1255 (Ostia)

Hic ego qui sine voce loquor de marmore caeso / natus in egregiis Tralibus ex Asia / omnia Baiarum lustravi moenia saepe / propter aquas calidas deliciasque maris / cuius honorificae vitae non immemor heres / quinquaginta meis millibus ut volui / hanc aedem posuit struxidque novissima templa / manibus et cineri posterisque meis / set te qui legis haec tantum precor ut mihi dicas / sit tibi terra levis Socrates Astomachi

ICUR-09, 25829b (Roma)

Hic ego [---] / qu[i

Pero en este caso lo relevante es, a mi modo de ver, el lugar del hallazgo. La aparición en Tomis en el siglo II de una inscripción como la que nos ocupa puede interpretarse de modos diferentes, pero todos pasan por aceptar la vigencia en aquel lugar y tiempo del recuerdo de Ovidio y de su estancia como exiliado, y quién sabe si también la presencia inspiradora de su tumba, señalada por un epitafio modesto en forma de dos dísticos. Por desgracia, el texto es demasiado fragmentario como para permitir mayores especulaciones: de habérsenos conservado completo habríamos podido saber, por ejemplo, si un notable de la ciudad quiso ser enterrado bajo una lápida emuladora de la de aquel gran poeta a quien sus antepasados tuvieron oportunidad de conocer y tratar. O si en realidad se trata de un cenotafio, de una lastra conmemorativa o de la reparación de un monumento más antiguo maltratado por el tiempo.

Como ya he dicho, probablemente no lo sabremos nunca. Pero en la discusión sobre la ficción o realidad del exilio ovidiano y en las pesquisas sobre la muerte y sepelio del poeta, tengo para mí que ese epígrafe tomitano constituye un testimonio de contundencia poco discutible.

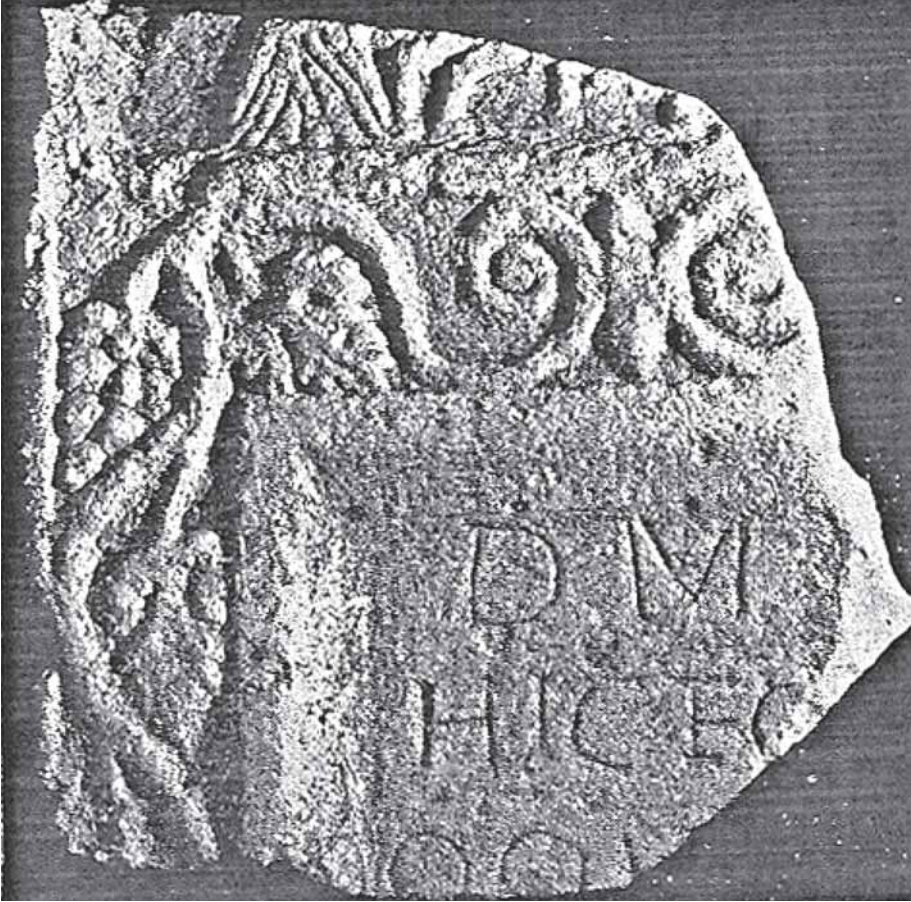


Fig. 1. Inscripción de Tomis (fotografía A. Aricescu).

EL LIBRO DE LAS GRANDEZAS Y COSAS MEMORABLES DE LA CIUDAD
DE TARRAGONA (1572): LLUIS PONS D'ICART Y LOS EPITAFIOS
FEMENINOS DE TARRACO

M^a CARMEN DELIA GREGORIO NAVARRO
Universidad de Zaragoza

Resumen: El siglo XVI acogió la publicación de el *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*, del tarraconense Lluís Pons d'Icart. Se trata de una obra de consulta indispensable para el estudio de *Tarraco*, al ser la primera que menciona el conjunto de restos arqueológicos de época romana. Entre ellos también se encuentran inscripciones, siendo algunas de ellas monumentos funerarios. En el presente estudio nos centramos en tres de los anteriores, dos de ellos dedicados a mujeres y unidos a través de su fórmula eterna: *sacrum in honorem et memoriam*.

Palabras clave: Monumento funerario, *Tarraco*, mujeres, Pons d'Icart.

Summary: In the XVIth Century an outstanding book by Lluís Pons d'Icart, the «*Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*», was issued. It is an important source to know what the ancient *Tarraco* was, since it is the first to give a detailed reference of the Roman period archeological remains still seeable at those times. From this information, certain inscriptions are attainable; part of them appears on funerary monuments. This article deals with three. Two out of them were dedicated to women, joined by their eternal formula «*sacrum in honorem et memoriam*».

Keywords: Funerary monument, *Tarraco*, women, Pons d'Icart.

*Lectores, si empeçayz leedme todo,
y leyendo sabreis bien lo que digo,
entonces juzgareis y hareis testigo
de lo que visto abreis, estilo y modo.*

Lluís Pons d'Icart, *Libro de las grandezas y cosas memorables
de la ciudad de Tarragona*, 1572

De esta manera comienza el soneto que, titulado «De el libro a los lectores», dirige Lluís Pons d'Icart al público de la edición castellana de su obra, originariamente escrita en catalán, para hacerla extensiva a mayor número de gentes.

El autor, nacido en Tarragona entre 1518 y 1520¹ se cuenta como el segundo erudito más antiguo de Cataluña, ocupando el primer puesto el canónigo oscense Micer Juan de Sessé, fallecido en 1546². Hijo y nieto de gobernadores del Reino de Nápoles, tras licenciarse en Derecho en Roma, vuelve a su patria en 1545 para ejercer su profesión, dedicándose igualmente al estudio de la paleografía, epigrafía y numismática. Fruto de sus investigaciones serían, entre otros, el *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona* (Lérida, 1572), objeto de nuestro estudio y primer libro en que se describen detalladamente los monumentos de época romana de la ciudad³; y el *Libro de todos los epigramas que fueron encontrados en tiempos de los romanos*, que recoge el grueso de inscripciones conocidas en su época en Tarragona.

Al poco tiempo de regresar a su ciudad casó con Lucrecia de Vallbona, hija del caballero Joan de Vallbona, quien aparece varias veces mencionado en el *Libro de las grandezas* como propietario de antigüedades y fincas donde se encontraban restos arqueológicos. Ambos esposos, que mueren en 1578, descansarían en el Convento de los Padres Dominicos o Predicadores, en la cripta familiar de los Icart, sito extramuros de la ciudad, y que sería destruido en la Guerra de los Segadores en 1641⁴.

LA TARRAGONA DEL SIGLO XVI

La Tarragona en que vivió Pons d'Icart destacaba ya entonces como importante sede mercantil gracias al comercio portuario. Símbolo de su esplendor sería la construcción de grandes obras públicas, como el Hospital, la Universidad y el nuevo muelle, y privadas (y de financiación pública), a la par que procedía a la

1. EL RENAIXEMENT DE TARRACO, 2004, 9.
2. EL RENAIXEMENT DE TARRACO, 2004, 27; DEL ARCO, 1909, 265.
3. REMESAL, AGUILERA Y PONS Y PUJOL, 2002, 16.
4. EL RENAIXEMENT DE TARRACO, 2004, 33-34.

restauración de edificios y monumentos existentes; siempre teniendo en cuenta su ingente patrimonio heredado⁵.

Una buena vista de la urbe la podemos apreciar en el dibujo que realizó el flamenco Anton Van den Wyngaerde en 1563⁶ (Fig. 1).



Fig. 1. Fragmento de Tarragona, vista desde la torre de la Iglesia de San Fructuoso; dibujo de Anton Van den Wyngaerde, 1563. Ashmolean Museum, Oxford.

El *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*, la gran obra de Pons d'Icart, se encuentra dividido en cuarenta y siete capítulos en su edición castellana, de los cuales alrededor de cuarenta se centran en la historia y restos arqueológicos de *Tarraco*. Hoy día se sigue considerando una obra de referencia indiscutible para la investigación de la urbe, por la multitud de datos que ofrece y su cuidada elaboración. El autor utiliza tanto las fuentes clásicas, de la talla de Plinio el Viejo, como las contemporáneas, basándose en las noticias que transmite quien fue cronista del Reino de Aragón bajo Carlos I y Felipe II, Jerónimo Zurita, en su obra más importante: los *Anales de la Corona de Aragón*, elaborados entre 1562 y 1580⁷.

La época romana de Tarragona es la más profundamente analizada en la obra de Pons d'Icart, debido a la gran cantidad de restos conservados, y a la importancia política y económica de la que fue la *Colonia Tarraco*. Semejante importancia la podemos apreciar en su inmediata conversión en capital de la provincia Tarraconense en el año 27 a.C., que fue acompañada de la construcción de grandes obras públicas y privadas en la *Colonia*, tal como su *status* requería. El cambio político trajo consigo el enriquecimiento de muchas familias de la provincia, como los *Iunii* y *Licinii*, en *Tarraco* y Barcelona⁸. Los nombres de todos estos individuos nos hablan de su condición jurídica y *status*

5. EL RENAISSANCE DE TARRACO, 2004, 11.

6. REMOLÀ, 2004, 51-52.

7. PONS D'ICART, 1572, Capítulo III.

8. GALLEGO FRANCO, 1999, 254, nota 5.

9. GALLEGO FRANCO, 1999, 253-254.

socioeconómico⁹, que se refleja de igual manera en sus monumentos funerarios.

En el *Libro* se mencionan buen número de inscripciones referidas a estos personajes de *Tarraco*. Entre ellas podemos encontrar inscripciones honoríficas, otras dedicadas a divinidades y monumentos funerarios. De todas ellas, los últimos son los que nos proporcionan una mayor información y más pormenorizada sobre la sociedad de la Tarragona romana. Al respecto, el que una madre, Clodia Orbiana, dedica a su hija, Julia Sabina, consagrándolo a la deidad oriental Isis Augusta¹⁰:

Isidi Aug(ustae)
sacrum
in honor(em)
et memoriam
5 *Iuliae Sabinae*
Clod(ia) Orbiana
mater.

La inscripción, un pedestal de estatua (Fig. 2), se localiza en el capítulo treinta y seis del *Libro de las grandezas*, y según el autor, se encontró en el lugar donde presumiblemente en época romana se ubicó el templo dedicado a Isis:

«El templo de sant Pedro dicho de las Saladas, considerando lo que tengo dicho en el capítulo viii por razón de los nombres de los particulares que tenían el lugar cierto en el Emporio, que es cierto lugar de ferias y mercaderías, que según la distribución de los templos que hace Vitruvio, se ha de presumir que era el templo de la diosa Isis que solían edificar en el Emporio. Y aquéllas tres columnas iónicas que son allí relucientes



Fig. 2. Pedestal de estatua dedicado a Julia Sabina por su madre Clodia Orbiana.

10. *RIT* 35, siglos I-II.

devían ser del pórtico que solían hacer delante del templo, que en vulgar castellano se dice cobertizo, porque los que yvan al templo si estava cerrado y agua les tomava allí no se mojassen».

Pons d'Icart, sigue la teoría del arquitecto Vitrubio sobre los lugares de culto, y que dice: «El sitio para el templo de Mercurio será junto al Foro, o también como los de Isis y Serapis, junto al mercado»¹¹.

El templo denominado por el autor como de «Sant Pedro de las Saladas», se trata de la iglesia de San Pedro de Saseladas, y que en el siglo XVI se ubicaba fuera del recinto amurallado de Tarragona; la amplia zona en la que se asentaba, el denominado «Emporio», se correspondería con el *suburbium* sudoccidental de la ciudad, de uso marcadamente funerario en época romana, pues, según Josep Anton Remolá «Por su posición extramuraria respecto a la topografía antigua, es posible que éstos y otros restos arquitectónicos (huerto de Martorell y convento de Santa María Magdalena de Bell-lloc) correspondan a monumentos funerarios de una cierta suntuosidad»¹².

Tradicionalmente, en buen número de obras anteriores sobre la Tarragona romana, se venía considerando que la inscripción consagrada a Isis Augusta finalizaba con las líneas: *Sempronia Lychnis / Avia*, lo que proporcionaba al epitafio otra dedicante más: Sempronia Lychnis, abuela de la difunta Julia Sabina. Así se mencionaba, por ejemplo, en la *Tarragona Monumental* de Juan Francisco Albiñana y Andrés de Bofarull, publicada en la ciudad en 1849, que en aquella época ubicaba la inscripción «en una esquina frente la puerta de San Antonio»¹³. Una obra apenas veinte años posterior, *El Indicador Arqueológico de Tarragona*, publicado en la misma ciudad en 1867 por Buenaventura Hernández Sanahuja y Josep Maria Torres Sedó, precisaba con más exactitud la localización del epitafio, además de dar una completa descripción:

«Al fin de la calle de Granada, en la plazuela de San Antonio y en la esquina que forma la casa n° 20 con la calle de la Merced, hay casi cubierta con el guardaruedas una preciosa lápida alusiva al culto egipcio conservado en esta ciudad por los romanos; es interesantísima supuesto que no son muy comunes en la España romana. Sin duda hará muchos años que se halla allí y el roce se ha comido parte de las letras de la izquierda, salvándose perfectamente las que estuvieron resguardadas por el guardacantón, pero de todos modos debe leerse así»¹⁴.

11. VITRUBIO, *Los diez libros de Arquitectura*, VII, Libro I.

12. REMOLÁ, 2004, 60-61.

13. ALBIÑANA Y DE BORRÁS Y DE BOFARULL Y BROCA, 1849, 229-230. La puerta de San Antonio se corresponde con el actual Portal de San Antonio, que formaba parte de la muralla medieval de la ciudad y cuya puerta actual, en piedra y mármol, fue construida en 1737, según reza la inscripción inscrita en la misma.

14. HERNÁNDEZ SANAHUJA Y TORRES SEDÓ, 1867, 25.

Posiblemente se trate ésta de la primera obra sobre Tarragona que, al tratar esta inscripción, expresa la idea equivocada de la inclusión en la misma de aquellas dos líneas, mencionadas en la mayor parte de los trabajos anteriores. Según dice:

«Nos parece oportuno advertir aquí la equivocación de los autores que la describen, y se nos extraña que los que podían verla todos los días hayan perpetuado en sus publicaciones el grave error de añadirle dos renglones SEMPRONIA LYCHNIS. AVIA que no han existido nunca. Esta añadidura, inexacta, ha hecho traducir mal la inscripción, dando mucho que discurrir á los sabios, hasta el caso de suponerla falsa»¹⁵.

Al respecto, no deja de ser curioso el que autores antiguos como el propio Lluís Pons d'Icart, o Joseph Boy, en el XVIII¹⁶, no mencionen esas dos líneas, mientras sí lo hagan sus contemporáneos posteriores. De idéntica opinión que los autores de *El Indicador Arqueológico* es el investigador alemán Gèza Alföldy quien, en 1975, ya afirmó que las supuestas dos líneas no pertenecían a la inscripción¹⁷, hipótesis aceptada hoy día.

La península Ibérica se cuenta entre las regiones occidentales del Imperio Romano donde más colaboración femenina tuvo el culto isíaco (como una excepción a la norma general¹⁸), cuya devoción se desarrolló al parecer entre los siglos I y III¹⁹. Quizá ello se deba a que facilitaba la participación de las féminas de todas las edades y clases sociales, y a la consideración de Isis como diosa madre por excelencia²⁰, en contraste con los cultos oficiales. Además de que probablemente fue el que ofreció mayores y más exitosas formas de salvación²¹, «por ello –según Jaime Alvar– en estas inscripciones funerarias hay probablemente un deseo de asegurar el más allá en la forma que ofrecen los propios misterios. En este sentido, podemos aceptar una verdadera convicción religiosa que habría podido inducir a la iniciación a algunas mujeres». Pero pese a su importancia y asimilación a la mayor parte de las divinidades femeninas griegas y romanas, su vinculación al culto imperial fue parcial, a diferencia de la diosa madre Cibele.

En dos epígrafes hispanos, ambos en la Citerior y realizados por mujeres, el nombre de la diosa aparece acompañado del epíteto de *Augusta*, como se mues-

15. HERNÁNDEZ SANAHUJA Y TORRES SEDÓ, 1867, 26.

16. BOY, 1713, folio 51.

17. RIT 36.

18. ALVAR, 1986, 250.

19. Con un apogeo del culto entre los siglos I y II, cf. ALVAR, 1986, 254-256.

20. MIRÓN PÉREZ, 1996, 257.

21. BLÁZQUEZ, MARTÍNEZ-PINNA Y MONTERO, 1999, 606.

tra en la inscripción de Julia Sabina²². Ello parece indicar que, a pesar de la importancia política y económica de la *Colonia Tarraco*, ésta no acogió un culto firme a la diosa del Nilo (ni tampoco por extensión a los cultos orientales)²³, como el que se desarrolló en la Bética, además de *Carthago Nova*, *Sagunto* y *Bracara Augusta*, ciudades donde cuenta con buen número de ejemplos²⁴. No obstante, Alföldy opina que en la ciudad pudo existir un santuario dedicado a los dioses nilóticos, con un sincretismo Serapis-Neptuno²⁵, y del que es buena muestra esta otra inscripción, conocida desde el siglo XVI aunque perdida hoy día, y que incluye la misma fórmula religiosa:

Neptuni
Aug(usto) sacrum
in honorem
et memoriam
5 *Aemil(ii) Augustalis,*
Aemil(ia) Nymphodote
fil(io) et
conliberto
s(ua) p(ecunia) f(ecit)

En ella, Emilia Nymphodote (de origen oriental a juzgar por su *cognomen*) consagra a Neptuno Augusto el epígrafe en honor y memoria de su hijo y coliberto Emilio Augustal²⁶. Con toda probabilidad, estaría colocado en el santuario oriental de *Tarraco*, el denominado *Iseum*; localizado éste en el Cerro del Olivo, donde se encontró la inscripción de Julia Sabina²⁷, a un kilómetro de distancia de la ciudad según Schulten, quien ya lo mencionó en 1920²⁸.

Además de los testimonios anteriores, la existencia de un culto egipcio en *Tarraco* se ve reforzada por el hallazgo en la segunda mitad del siglo XIX de una serie de objetos egipcios, entre los que se encontraban un *ushebt*, varios escarabeos y una estatuilla de bronce de la diosa Isis amamantando a Horus²⁹, que parecen confirmar el tributo de particulares a los dioses nilóticos.

22. MIRÓN PÉREZ, 1996, 258. La otra inscripción, de *Braccara Augusta*, está dedicada por una sacerdotisa conventual, Lucrecia Fida: *Isidi Aug(ustae) sacrum / Lucretia Fida sacerd(os) perp(etua) / Rom(ae) · et Aug(usti) / conventu{u}s Bracar(a)aug(ustani) d(edit)*.

23. ARRAYÁS MORALES, 2005, 101.

24. ALVAR, 2005, 368-369.

25. ALFÖLDY, *RIT* 35.

26. *RIT* 47, siglos I-II.

27. ARRAYÁS MORALES, 2005, p. 101.

28. SCHULTEN, 1948, 5. La fecha de 1948 se refiere a la traducción que de la obra de Schulten hizo D. Luis Pericot.

29. Estos objetos, que se hallaron en la cantera del puerto de Tarragona, terrenos por entonces pertenecientes a D. Juan Fernández de Velasco, fueron donados al Museo Arqueológico de la ciudad

La misma fórmula de consagración presente en ambos epígrafes: *sacrum in honorem et memoriam*, la volvemos a localizar por tercera vez en otra inscripción de *Tarraco*, esta vez consagrada a Juno Augusta, y dedicada por Lucio Cecilio Epitynchano, a su esposa Cecilia Januaria³⁰. Al igual que la anteriormente comentada de Neptuno, se encuentra perdida hoy día, si bien se localizó en un ámbito bien diferente de los otros dos anteriores: el claustro de la Catedral de Tarragona, *in vestustissimo muro aulae capitularis Tarraconensis*³¹, en el siglo XVIII:

Iunioni Aug(ustae)
sacrum in h(onorem) (et) me(moriam)
Caeciliae
Ianuariae, Luc(ius)
 5 *Caecil(ius) Epityncha-*
nus uxori op-
timae s(ua) p(ecunia) f(ecit)

En Hispania, esta diosa, protectora de las mujeres y diosa del matrimonio, contó con devotos en las provincias de la Bética y Citerior, la mayor parte de las ocasiones «en honor o memoria de una mujer»³². Según M^a Dolores Mirón,

«En cuanto al carácter funerario de algunas dedicaciones, más que achacarlo a muertes por parto, se debe a su función de diosa lunar –la luna está ligada a la vida de ultratumba– y de protectora de las mujeres en todos los momentos de su vida, incluso en la misma muerte, y en todo lo que a ellas rodea. En este sentido recordemos su especial vínculo con las apoteosis de las emperatrices»³³.

Generalmente, los epígrafes que presentan estas palabras, *in honorem et memoriam*, recogen tanto el homenaje *post mortem* al difunto o difunta, de manera principal, y que se refleja en la segunda parte de la fórmula: *in memoriam*, como el honorífico. Este particular homenaje se desarrolló casi de manera única en las provincias de Hispania romana, y los casos conocidos demuestran que con frecuencia se vincula a las élites locales³⁴.

por D. Juan Manuel Martínez, yerno del anterior, en 1909, *cf.* DEL CASTILLO, «Objetos egipcios encontrados en Tarragona», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, marzo de 1909, Tomo LIV, Cuaderno III, pp. 169-180.

30. *RIT* 36, siglos I-II.

31. *CIL* II 4081.

32. MIRÓN PÉREZ, 1996, 253. En cuanto a las dedicadas a mujeres, en la Bética la inscripción está localizada en Barbesula, y dedicada a la fláminica Elia Domitia Severiana, por sus padres y hermano (siglo II), *cf.* *AE* 1979, 339. La inscripción de la Citerior es la ya comentada de *Tarraco*.

33. MIRÓN PÉREZ, 1996, 253.

34. MIRÓN PÉREZ, 1996, 293-294.

Los ejemplos que hemos presentado son los tres únicos que muestran este tipo de dedicación concreta en *Tarraco*; aunque los epígrafes consagrados a Neptuno Augusto y Juno Augusta no se mencionan en la obra de Pons d'Icart, el autor comenta, en su mismo capítulo treinta y seis (donde aparece el de Julia Sabina), que los restos sobre los que se asentó la Iglesia medieval de San Fructuoso no eran sino los vestigios de un templo romano, que bien podía estar dedicado a Júpiter, Juno, Minerva o al mismo Augusto³⁵. Y en el capítulo treinta, menciona la posibilidad de que el templo de Neptuno se hallara en los terrenos del puerto, donde más tarde se encontraron los objetos egipcios ya mencionados; según dice: «Se ha hallado en Tarragona en el huerto de Francisco de Soldevilla, caballero, que está al puerto fabricado, dentro de aquel antiquísimo edificio que era el templo de Neptuno...»³⁶. Para aseverar todo ello, juega importante papel su propia investigación directa.

CONCLUSIÓN

La Tarragona del siglo XVI acogió el nacimiento de la gran obra de Lluís Pons d'Icart, el *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*, donde ya se refleja de una manera temprana la investigación científica sobre la ingente cantidad de restos con los que ya contaba la ciudad en esa época.

Gracias a su cuidadosa y muy completa elaboración, hoy día contamos con una obra de indiscutible referencia para el estudio de los restos arqueológicos de la ciudad, y donde aparecen mencionadas gran cantidad de inscripciones, tanto honoríficas como funerarias, que nos hablan de algunos personajes de la sociedad de su época.

Uno de ellos fue Julia Sabina, a quien su madre, Clodia Orbiana, dedicó un monumento honorífico y funerario que consagró a la deidad nilótica Isis Augusta. Su fórmula epigráfica: *sacrum in honorem et memoriam*, la relaciona con otros dos epígrafes localizados en la Tarragona romana, vinculados y consagrados a tres divinidades augustas. Dos de ellas, Isis Augusta y Neptuno Augusto, nos ponen en contacto con el culto a los dioses orientales en la *Colonia Tarraco*, que aunque no contaron, al parecer, con una importante devoción en la ciudad, es posible que tuvieran un santuario a las afueras de aquélla, donde se desarrollaría el sincretismo Serapis-Neptuno.

El tercer epígrafe está dedicado a Juno Augusta, diosa protectora de las mujeres y diosa lunar, vinculada a la vida de ultratumba.

Debido al significado de su particular homenaje: *sacrum in honorem et memoriam*, es bastante probable que estemos hablando de monumentos dedicados en honor y memoria de difuntas y difuntos: dos mujeres y un varón, y consa-

35. PONS D'ICART, 1572, Capítulo XXXVI.

36. PONS D'ICART, 1572, Capítulo XXX.

grados a tres dioses concretos. Aquéllas palabras, vinculadas a miembros pertenecientes a las élites de la ciudad, nos hablan una vez más de la importancia política y económica de la Tarragona romana.

De esta manera, en este pequeño estudio, hemos visto cómo los eruditos tarraconenses han sido desde época muy temprana los grandes protectores y difusores de su ingente patrimonio histórico y arqueológico, al igual que la importancia con que contó la ciudad en la Antigüedad. Hoy día continúa su importante labor, celebrando el año próximo el décimo aniversario de su declaración como ciudad Patrimonio de la Humanidad.

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

- RIT: G. ALFÖLDY, *Die Römischen Inschriften von Tarraco*, Berlín 1975.
- J. F. ALBIÑANA Y DE BORRÁS, A. DE BOFARULL Y BROCA, *Tarragona Monumental*, Tarragona 1849.
- J. ALVAR, 1986, «Las mujeres y los misterios en Hispania», E. Garrido González, (ed.), *La mujer en el mundo antiguo. Actas de las quintas jornadas de investigación interdisciplinaria*, 1985, Madrid 1986, pp. 245-258.
- I. ARRAYÁS MORALES, *Morfología histórica del territorio de Tarraco: ss. III-I a.C.*, Colección *Instrumenta*, Barcelona 2005.
- J. M. BLÁZQUEZ, J. MARTÍNEZ-PINNA, S. MONTERO, *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid 1999.
- I. BOY, *Recopilación sussinta de las antigüedades romanas q se allan del tiempo de los Emperadores romanos en la ciudad de Tarragona y su cercanias. Copiadas y escritas de las mesmas antigüedades por Ioseph Boy Ingeniero en dicha ciudad. Año 1713*, Tarragona 1713.
- A. DEL ARCO, «Micer Juan de Sessé, precursor de los arqueólogos e historiadores tarraconenses», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 67 (septiembre-octubre 1915), pp. 263-280.
- R. DEL CASTILLO, «Objetos egipcios encontrados en Tarragona», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, marzo de 1909, Tomo LIV, Cuaderno III, pp. 169-180.
- El Renaixement de Tarraco 1563. Lluís Pons d'Icart i Anton Van den Wyngaerde*, (Catálogo de la exposición desarrollada en el Museo Nacional Arqueològic de Tarragona, del 20 de septiembre de 2003 al 29 de febrero de 2004), Tarragona, 2004.
- H. GALLEGU FRANCO, «Imagen onomástica y social de la mujer hispanorromana en las fuentes epigráficas de Lleida y su provincia», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 9 (1999), pp. 253-261.
- B. HERNÁNDEZ SANAHUJA, J. M. TORRES SEDÓ, *El indicador Arqueológico de Tarragona*, Tarragona 1867.
- M. D. MIRÓN PÉREZ, *Mujeres, religión y poder: El culto imperial en el Occidente Mediterráneo*, Colección *Feminae*, Granada 1996.
- M. D. MIRÓN PÉREZ, «Antonia Clementina», C. Martínez, R. Pastor, M. J. De La Pascua, S. Tavera (dir.); *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia Biográfica*, Madrid 2000, pp. 19-21.
- L. PONS D'ICART, 1572: *Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona*, Lérida. Edición digital de TINETbiblioteca, Tarragona, 2003.

- J. REMESAL RODRÍGUEZ, A. AGUILERA MARTÍN, L. PONS I PUJOL, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Catalunya. Catàleg i índexs*, Barcelona 2002.
- J.-A. REMOLÀ VALLVERDÚ, «Tarraco quanta fuit ipse ruina docet», *Simulacra Romae. Roma y las capitales provinciales del occidente europeo: Estudios arqueológicos*, Tarragona 2004.
- J. RUIZ DE ARBULO, R. MAR, «Arqueología y planificación urbana en Tarragona. Tradición historiográfica y realidad actual», *Recuperar la memoria urbana. La arqueología en la rehabilitación de las ciudades históricas*, Tarragona 1997.
- A. SCHULTEN, *Tarraco*, 1948; trad. 1976 de Luis Pericot, Barcelona. Edición facsímil digital de Manel Sanromà, editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Tarragona, Tarragona, 1976.

EL EPITAFIO POÉTICO DE GARCÍA I, OBISPO DE CUENCA (AÑO 1227)

JOSÉ MANUEL CAÑAS REÍLLO
ILC-CSIC

Resumen: El epitafio del obispo García I es el más antiguo testimonio epigráfico que se conserva en la Catedral de Cuenca y en su obispado. Su estado actual impide leerlo en su totalidad, y por ello se suele recurrir a las ediciones antiguas de su texto, que datan del siglo XVII. Estas ediciones presentan algunas deficiencias, la principal es que sus autores no han percibido que el epitafio está escrito en verso y no en prosa. La métrica aporta datos muy interesantes para la reconstrucción de partes del texto dañadas y se revela como un instrumento de gran valor para el estudio de la epigrafía.

Palabras clave: Epigrafía, métrica, historia.

Abstract: The epitaph for Garcia I is the most ancient epigraphic evidence in the Cathedral of Cuenca. Its present-day condition doesn't allow to read its text completely, and because of this, the evidence of the oldest editions of its text, of the XVII century, has been very important. These editions have some deficiencies: the most important is that their authors didn't detect that this epitaph is written in verse and not in prose. Metrics gives us very interesting evidences for the reconstruction of the text damaged and reveals as a very useful tool for the study of the epigraphy.

Key words: Epigraphy, metrics, history.

Este epitafio es la inscripción más antigua que se conserva en la catedral de Cuenca y en su obispado¹. La historia de la investigación sobre ella y su texto se remonta al siglo XVII, cuando la publicó, junto a muchas otras inscripciones de esta catedral, Juan Pablo Mártir Rizo en su crónica de historia conquense, que salió a la luz en una imprenta de Madrid en 1629². Otros autores la incluyeron después en sus publicaciones, como Gil González Dávila, en 1645³. Sin embargo, la transcripción de Mártir Rizo ha sido casi en exclusiva la de obligada referencia para quienes han escrito sobre la catedral de Cuenca y sus obispos hasta la actualidad, especialmente entre cronistas e historiadores del siglo XIX en los que predomina más el interés de anticuarios y el gusto por las curiosidades que el rigor científico⁴. Generalmente, estos autores recogen en sus obras numerosas inscripciones, pero suelen depender de escritos anteriores y en muy pocos casos consultan los originales *in situ*. Por ello, sus transcripciones de estos textos suelen presentar numerosos errores que se van multiplicando de unos autores a otros y que impiden valorar la importancia y carácter real de los textos. Esta situación, en un ámbito reducido, local, como mucho provincial, como es el de Cuenca, es muy común, pero, si la extrapolamos a otras ciudades y regiones del resto de España, encontramos una situación muy similar para inscripciones medievales y de los siglos XVI al XVIII.

Precisamente, el epitafio de Don García nos puede servir de ejemplo para comprender la necesidad que existe hoy de revisar, a la luz de la perspectiva actual, la información epigráfica en autores de los siglos XVI y XVII. Y en este tema, la métrica tiene un interés especial.

García I, o García Ruiz, como era su nombre de nacimiento, fue el tercer obispo de Cuenca. Sucedió a San Julián, segundo obispo, en 1208 y ostentó el cargo hasta la fecha de su muerte, en el año 1225, en que le sucedió su sobrino, Lope Ruiz. Cuando García I fue elegido obispo, hacía sólo 31 años que Cuenca

1. Para una visión de conjunto de los testimonios epigráficos de la catedral de Cuenca, cf. J. M. CAÑAS REÍLLO, «Espacios para el recuerdo: la epigrafía», *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura* 1 (2008), pp. 51-76.

2. J. P. MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid 1629 (Ed. facsímil: Biblioteca de Historia Hispánica. Historias Regionales y Locales, Serie Maior nº 1, Barcelona 1979), p. 151.

3. G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas, y catedrales de los Reynos de las dos castillas*, Madrid 1645, vol. I, p. 457.

4. Entre otros: M. LÓPEZ, *Memorias históricas de Cuenca y su obispado* [1787] (ed. de A. González Palencia, Madrid 1949), tomo I, pp. 209-210; T. MUÑOZ Y SOLIVA, *Noticias de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos más notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la santa iglesia catedral y su cabildo y a esta ciudad y su provincia*, Cuenca 1860, pp. 31-32; J. M. QUADRADO - V. DE LA FUENTE, *Guadalajara y Cuenca*, Barcelona 1886 (ed. facsímil.: Colección *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Castilla La Nueva 2, Barcelona, 1978), p. 284, nota 1.

era cristiana y 25 que tenía obispado reconocido por Roma. García I, por tanto, pertenece a la época fundacional del obispado conquense⁵.

A su muerte, García I fue enterrado en la catedral y para señalar la ubicación de su sepultura se puso este epitafio, fechado dos años después, según la era hispánica en 1265, que corresponde al año 1227 de la era cristiana. En esa misma parte de la catedral, conocida como la «Nave de los Obispos»⁶, descansaron los restos de García I y probablemente los de los de otros obispos de ese periodo hasta que una reforma introdujo cambios arquitectónicos importantes en esa parte del edificio. Como consecuencia de ello, la sepultura de García I y las de los otros obispos se perdieron. Estaban ubicadas en el lugar en que se comenzó a construir en el siglo XIV la girola de esta catedral, siendo muy probable que el lugar en el que está el epitafio quedara en el límite de la parte de la fábrica original, de comienzos del siglo XIII, que no resultó afectada por las obras⁷.

No podemos extrapolar las características lingüísticas y formales del epitafio de García I a los que pudieron existir para otros obispos de la época. Sin embargo, es muy probable que, al igual que el de García I, los restantes epitafios estuvieran también escritos en latín. De hecho, el latín era en esa época la lengua de la catedral, en la que se redactaban sus documentos para su funcionamiento interno y también la lengua de los documentos oficiales de Alfonso VIII, conquistador de Cuenca. Sin embargo, en el aspecto lingüístico, el epitafio de García I es un caso aislado en esta época en el ámbito de la epigrafía de esta catedral, porque no volvemos a encontrar el latín en testimonios epigráficos hasta la segunda mitad del siglo XV. Es, pues, una laguna importante que nos impide llegar a conclusiones sobre el uso del latín en la epigrafía de esta época en esta catedral⁸.

En el intervalo existente entre comienzos del siglo XIII, al que pertenece el epitafio de García I, y el siglo XV, el castellano domina el panorama epigráfico representado por unas pocas inscripciones en esta catedral. Por ejemplo, el epitafio de Teresa de Luna, madre del cardenal Gil de Albornoz (año 1296)⁹; el de su marido, Garci

5. Sobre los orígenes del obispado de Cuenca y su situación cuando García I llega al obispado: J. M. NIETO SORIA, «La fundación del obispado de Cuenca (1177-1183). Consideraciones político-eclesiásticas», *Hispania Sacra* 35 (1982), pp. 111-132; G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, Cuenca 2002, tomo I, pp. 115 y ss.; J. DÍAZ IBÁÑEZ, *Iglesia, sociedad y poder en Castilla. El Obispado de Cuenca en la Edad Media (siglos XII-XIV)*, Cuenca 2003, pp. 25 y ss.

6. G. PALOMO FERNÁNDEZ, «La Catedral de Cuenca (siglos XII-XV)», P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ (coord.), *Cuenca, mil años de arte*, Tarancón 1999, pp. 115-186, p. 149.

7. El epitafio de García I ha tenido, por ello, una gran importancia para el estudio de la evolución de la fábrica de la catedral de Cuenca en la Edad Media, porque permite determinar que el muro en el que está ubicado pertenece con casi total seguridad al estadio primitivo. Cf. al respecto, G. PALOMO FERNÁNDEZ, «La Catedral de Cuenca...», *op. cit.*, pp. 137 y 145; ID., *La Catedral de Cuenca... op. cit.*, tomo I, pp. 147-150.

8. Para más detalles sobre el uso del latín y del castellano en las inscripciones de la catedral de Cuenca, cf. J. M. CAÑAS REILLO, *op. cit.*, pp. 54-56.

9. Para una discusión sobre la fecha en que está datado el epitafio de Teresa de Luna, cf. P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Arquitectura y poder. Espacios emblemáticos del linaje Albornoz en Cuenca*, Cuenca 2003, pp. 35 y 39.

Álvarez de Albornoz (1328)¹⁰, y el del hijo de ambos, Alvar García de Albornoz (1374)¹¹. También está escrita en castellano una inscripción de la segunda mitad del siglo XV, el epitafio del canónigo Gómez Ballo¹², así como los epitafios más antiguos de los Hurtado de Mendoza, como el de Diego Hurtado de Mendoza (1452), y el de Honorato de Mendoza (1498). Los pocos testimonios epigráficos de este periodo que se encuentran fuera de la catedral, en otros edificios de la ciudad de Cuenca, muestran esta misma tendencia de uso del castellano en inscripciones. Por ejemplo, el conjunto de epitafios de mediados del siglo XV pertenecientes a una familia de conversos, los Montemayor, que originalmente se encontraban en la Iglesia de Santa María y que en 1913 fueron trasladados a la catedral y al Palacio Episcopal¹³.

Hay que esperar más de dos siglos desde el epitafio de García I para volver a encontrar testimonios epigráficos escritos en latín en la catedral de Cuenca y su obispado. Ejemplos de ello son el epitafio del obispo Lope de Barrientos¹⁴ (1469), en la Catedral y, en el ámbito rural del obispado, una inscripción de 1473 en el castillo de los obispos de Cuenca, en Huerta de la Obispalía¹⁵. Desde la segunda mitad del siglo XV el latín no deja de estar presente en la epigrafía conquense hasta finales del siglo XVIII en convivencia con el castellano. La época de esplendor económico, político y artístico que vivió Cuenca en los siglos XV y XVI tuvo también su reflejo en la imposición del latín como lengua de cultura y prestigio, gracias a algunos personajes muy influyentes de la época, como Diego Ramírez de Fuenleal, obispo de Cuenca entre 1518 y 1537, y Gómez Carrillo de Albornoz, protonotario de la catedral que había estudiado en el Colegio de San Clemente de Españoles de Bolonia, fundado por un familiar suyo, el también conquense cardenal Gil de Albornoz¹⁶.

Volviendo al epitafio de García I, es interesante resaltar que durante mucho tiempo permaneció oculto, y que se descubrió por casualidad en 1820, cuando se raspó la cal que cubría el muro¹⁷, justo encima de una de las cuatro laudas sepulcrales que se incrustaron en la pared en el siglo XVI, posiblemente en recuerdo de los

10. Cf. J. M. CAÑAS REÍLLO, *op. cit.*, p. 65.

11. Cf. J. M. CAÑAS REÍLLO, *op. cit.*, p. 66.

12. Cf. J. M. QUADRADO, V. DE LA FUENTE, *op. cit.*, pp. 283-284; R. DE ORUETA, *La escultura funeraria en España*, Madrid 1919 (ed. facsímil: Guadalajara 2000), p. 73; A. SANZ SERRANO, *La Catedral de Cuenca*, Cuenca 1959, pp. 158-159.

13. Sobre estos sepulcros: D. PÉREZ RAMÍREZ, «La Sinagoga de Cuenca, Iglesia de Santa María la Nueva», *Cuenca* 19-20 (1982), pp. 47-78, especialmente p. 62. Cf., además, sobre ellos: A. PONZ, *Viage de España*, tomo III, Madrid 1789³ (ed. facsímil: Madrid 1792), p. 109; J. M. QUADRADO, V. DE LA FUENTE, *op. cit.*, pp. 269-270; R. DE ORUETA, *op. cit.*, pp. 63-66; A. SANZ SERRANO, *op. cit.*, pp. 52-54; J. BERMEJO, *La Catedral de Cuenca*, Cuenca 1977, pp. 73-74.

14. Cf. J. M. CAÑAS REÍLLO, *op. cit.*, p. 62.

15. Sobre esta inscripción: C. SOLANO OROPESA, J. C. SOLANO HERRANZ, *Huerta, cabeza de la Obispalía*, Cuenca 2002, p. 76.

16. Para más detalles sobre Gómez Carrillo de Albornoz y su formación académica, cf. P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Arquitectura y poder... op. cit.*, pp. 48-49.

17. Para las circunstancias del descubrimiento de la inscripción, sigo a D. PÉREZ RAMÍREZ, «Vestigios del tiempo fundacional: notas complementarias», *Olcades* 3 (1983), pp. 101-105, pp. 103-105.

enterramientos de cuatro obispos que antes hubo allí¹⁸ y que, probablemente, en el siglo XIV, a consecuencia de las obras de ampliación de la catedral con la construcción de la girola se perdieron: Juan Yáñez, obispo entre 1177 y 1195, García I, ya citado; Lope Ruiz, obispo entre 1225 y 1235, y Pedro Lorenzo, obispo entre 1264 y 1271.

La inscripción ocupa dos sillares en sentido horizontal, a una altura considerable del suelo. La letra es gótica, muy irregular, y a veces grabada muy superficialmente, lo que hace que parte del texto sea de difícil lectura y, en algún caso, casi ilegible. Es posible que su estado actual se deba a los daños producidos durante el raspado de la superficie de cal que cubría la inscripción en el momento de su descubrimiento, pero no podemos descartar que ya en el siglo XVII, fecha de la que datan las primeras ediciones de su texto, presentara partes ilegibles.

Lo que hoy se puede leer es lo siguiente¹⁹:

TERCIVS H(OC) TVMVLO CONCH+ ++VL TVMVLATVR
 NOMINE GARSIAS CVI DOMVS ALMA DATVR
 ++ LVME(N) CLERI P(O)P(V)LI DECVS +++TOR HONORIS
 INTVS PRECLARVS EXTITIT A++ +++++
 ERA M ++ [- - -]

Algunas de las lagunas que presenta esta inscripción en la actualidad se pueden suplir con el testimonio de editores antiguos que, sin duda, debieron conocerla en un estado mejor que el presente, antes de que se cubriera con cal, pero, como ya he dicho, nada nos asegura que la inscripción se conservara en perfecto estado en el siglo XVII, del que datan los estos testimonios a los que voy a hacer referencia.

El primero es el de Juan Pablo Mártir Rizo, en su historia de Cuenca de 1629 (conservo su disposición de líneas, muy diferente de la que presenta la inscripción, y la grafía utilizada por este autor)²⁰:

18. Las describió con gran detalle en el siglo XVIII A. PONZ, *op. cit.*, 72-73: «En uno de los testeros del crucero, que es enfrente del otro por donde se entra al dicho claustro, hay puestas en la pared quatro lápidas sepulcrales, cada una con figura de Obispo, de la grandeza del natural, que se representa muerto en hábito pontifical, cuyas cabezas, muy bien ejecutadas (como todo lo demás), tienen un colorcillo de carne, que hace muy buen efecto. No hay notable variedad en sus actitudes, ni se puede creer que se hiciesen en la era que los tales obispos murieron; antes bien me parecen todas executadas por un artífice, entrado ya el buen tiempo de las artes: pudo poner esta memoria algun interesado en conservar la de aquellos sugetos. Acaso se trabajarían por quien hizo la entrada de claustro, de que hablé en mi carta antecedente. Los tales prelados son los que expresan los siguientes letreros, escritos con caracteres de aquella edad, que ya eran romanos, y es prueba de que se hicieron quando he dicho...». Sobre las razones por las que se colocaron estas lápidas en el siglo XVI, cf. D. PÉREZ RAMÍREZ, «Vestigios del tiempo fundacional...», *op. cit.*, p. 104.

19. Siglo las convenciones editoriales del *CIL*.

20. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 151, también para la primera traducción al castellano de esta inscripción. Según J. P. Mártir Rizo: «En este sepulcro está enterrado el tercero Obispo de Cuenca llamado Garsia, a quien se le dà esta santa morada. Fue lumbrera del Clero, y honor deste pueblo, autor del honor, esclarecido interna, y extrinsecamente año de mil y dozentos y veinte y siete».

Tercius hoc tumulo Con-
chensis Praesul tumulatur no-
mine Garsias, cui domus al-
ma datur, & lumen Cleri, po-
puli decus, autor honoris, in-
tus praeclarus extitit, atque.
foris. hera 1265.

El segundo testimonio es el de Gil González Dávila, en su compendio de noticias sobre iglesias y catedrales de España, de 1645²¹. Conservo también su disposición de líneas, diferente de la de Mártir Rizo, pero tampoco fiel a la de la inscripción original:

Tertius hoc tumulo Conchensis Praesul tumulatur nomine Garsias,
Cui domus alma datur, & lumen Cleri, populi decus,
Auctor honoris, intus praeclarus extitit,
atque foris
Aera M. CC. LXXV.

Ambas ediciones difieren en varios puntos: en primer lugar, como ya he dicho, la división de líneas; en segundo lugar, algunas grafías: *tercius* (Mártir Rizo) / *tertius* (González Dávila), *autor* (Mártir Rizo) / *auctor* (González Dávila), *hera* (Mártir Rizo) / *aera* (González Dávila), *1265* (Mártir Rizo) / *MCC. LXXV* (González Dávila). Además, ambas transcriben, de acuerdo con los usos de la época, la conjunción *et* por *&*.

Ediciones posteriores, especialmente de los siglos XVIII y XIX, como las de Mateo López²² y la de Trifón Muñoz y Soliva²³ de 1860 siguen servilmente a la de Mártir Rizo, pero introducen nuevos errores. Cuando Mateo López escribió sus *Memorias históricas de Cuenca y su obispado* (1787), la inscripción estaba aún cubierta por la cal, por lo cual este autor no tuvo posibilidad de verla *in situ* y es natural que recurriera a una edición ya existente, en este caso a la de Mártir Rizo. Más llamativo resulta que Trifón Muñoz y Soliva, que publicó sus *Noticias de todos los Ilmos. Señores obispos que han regido la diócesis de Cuenca* en 1860, recurriera también a Mártir Rizo pareciendo desconocer que la inscripción llevaba ya descubierta cuarenta años. En cambio, es posible, aunque no podemos estar seguros de ello, que José María Quadrado²⁴ hubiera tenido la posibilidad de ver la inscripción *in situ* o al menos recibiera noticias de su

21. G. GONZÁLEZ DÁVILA, *op. cit.*, p. 457.

22. M. LÓPEZ, *op. cit.*, p. 209.

23. T. MUÑOZ Y SOLIVA, *op. cit.*, pp. 31-32.

24. J. M. QUADRADO, V. DE LA FUENTE, *op. cit.*, p. 284, nota 1. Así la reproduce este autor: *Tertius hoc tumulo Conchensis praesul tumulatur, / Nomine Garsias, cui domus alma datur. / Et lumen cleri, populi decus, auctor honoris, / Intus praeclarus extitit atque foris. / Aera MCCLXV.*

descubrimiento, porque respeta escrupulosamente la división de las líneas del original, aunque dice seguir a González Dávila, que no lo hace, como se ha podido ver.

Así pues, teniendo en cuenta el estado actual de la inscripción y las restituciones de texto perdido que podemos hacer a partir del testimonio de estos autores, el texto de la inscripción hoy comúnmente aceptado por todos los estudiosos sobre el tema es el siguiente²⁵:

TERCIVS H(OC) TVMVLO CONCHENSIS P(RE)SVL TVMVLATVR
 NOMINE GARSIAS CVI DOMVS ALMA DATVR
 ET LUME(N) CLERI P(O)P(V)LI DECVS AVCTOR HONORIS
 INTVS PRECLARVS EXTITIT ATQVE FORIS
 ERA M CC LXV

La mayoría de estas restituciones son aceptables, y en casi todos los casos los restos de escritura que aún se aprecian en la piedra las justifican.

Pero llegados hasta este punto hay un problema adicional, que es consecuencia de las deficiencias en la publicación de esta inscripción que se remontan a las ediciones antes citadas del siglo XVII. Como ya he dicho, Mártir Rizo y González Dávila, así como los autores que les siguen, no respetan la división original de líneas de la inscripción, a excepción de Quadrado, que sí la respeta. Sin embargo, éste dice que su fuente es González Dávila, que, como hemos visto antes, no lo hace. A juzgar por estas ediciones, se ha considerado este epitafio como un texto en prosa y, por ello, la división de líneas parecía ser una característica irrelevante.

Sin embargo, hay características lingüísticas y formales que pueden suscitar nuestras dudas al respecto. En primer lugar, la especificidad del vocabulario utilizado. Es raro el uso del término *praesul* en los epitafios de la catedral de Cuenca para designar al obispo²⁶, aunque se encuentran algunos casos. La palabra más utilizada es *episcopus*. Tampoco se encuentran epitafios en esta catedral con una fórmula funeraria del tipo *hoc tumulo... tumulatur*. Lo más generalizado es el uso de fórmulas del tipo *hic jacet*, *hic jacet sepultus*, *hic dormit*, *hac in fossa jacet*, etc. El orden de palabras nos aporta también algunas pistas, especialmente el lugar que ocupan *tercius* y *conchensis presul*, mientras que *hoc tumulo*

25. Así se encuentra, por ejemplo en algunas de las publicaciones de este epitafio más recientes: D. PÉREZ RAMÍREZ, «Vestigios del tiempo...», *op. cit.*, p. 104; M. JIMÉNEZ MONTESERÍN, *Vere Pater Pauperum. El culto de San Julián en Cuenca*, Cuenca 1999, p. 285. Las partes subrayadas del texto corresponden a la edición de Mártir Rizo.

26. Está atestiguado un caso en una inscripción del siglo XVI perdida, cuyo texto nos ha transmitido B. ALCÁZAR, *Vida, virtudes, y milagros, de San Julian, segundo obispo de Cuenca, escriviala el Padre Bartholome Alcazar de la Compañia de Jesus, de orden del Ill.mo y R.mo Señor D. Alonso Antonio de San Martin, Obispo de Cuenca, del Consejo de su Magestad, &c., que le dedica a la S. C. R. M. de la Reyna-Madre nuestra señora D. Mariana de Austria, serenissima reyna de las Españas*, Madrid 1692 (ed. facsimil. Cuenca 1986), p. 423.

aparece intercalado concertando con *tumulatur* al final de la línea. Hay, además, otra característica que resulta especialmente interesante: la llamativa rima final en *-atur* en las dos primeras líneas, y en *-oris* en las líneas tercera y cuarta.

Estas características léxicas y formales pueden explicarse por necesidades métricas. Todo apunta, por tanto, a que realmente este epitafio está escrito en verso y no en prosa, pero las deficiencias de las ediciones anteriores no han permitido apreciarlo. Además, el análisis métrico de la inscripción lo confirma.

Cuando medimos la primera línea, encontramos dáctilos y espondeos. Sin embargo, no podemos llegar a un esquema métrico determinado, porque la secuencia *Conchensis presul* impide encajar un hexámetro dactílico. Pero, si continuamos midiendo las siguientes líneas encontramos que en la segunda tenemos un pentámetro dactílico, en la tercera un hexámetro, y en la cuarta un pentámetro. La línea quinta, con la datación queda al margen del esquema métrico. Así pues, encontramos que en las líneas tercera y cuarta forman un dístico elegíaco, es decir, un hexámetro dactílico seguido de un pentámetro dactílico. El mismo esquema se esperaría en las líneas primera y segunda, en las que tendríamos otro dístico elegíaco.

Pero volvamos a examinar este pasaje en la inscripción y en particular la primera línea, en la que la métrica parece fallar. Como ya he dicho, la lectura *conchensis presul* está aceptada desde Mártir Rizo, pero en la inscripción esta parte del texto está dañada y no se puede leer. Sólo las letras de *conch[...]* son seguras, pero respecto a *presul*, aunque parcialmente ilegible, hay huellas en la piedra que permiten mantenerla siguiendo a Mártir Rizo. Sin embargo, en mi opinión, no podemos mantener *conch[ensis]*, puesto que el espacio ilegible lo impide: sólo se puede restituir una letra o, como mucho, dos. Pero además, hay otra razón de peso para dudar de esta lectura: el testimonio de la métrica. Si, como ya hemos dicho, en el segundo verso encontramos un pentámetro dactílico, en el tercero un hexámetro y en el cuarto un pentámetro (es decir, un dístico elegíaco), se esperaría en el primero otro hexámetro y tendríamos como resultado de ello dos dísticos elegíacos, esquema métrico muy utilizado en testimonios epigráficos.

Esto nos lleva a tener razones suficientes para poner en duda la lectura *conchensis* de Mártir Rizo. La revisión más reciente de la información epigráfica que nos proporciona este autor ha detectado numerosos defectos y carencias. Muchas de sus ediciones de inscripciones presentan errores o son inexactas, unas veces por deslices de este autor y otras porque probablemente ya en el siglo XVII algunas eran de difícil lectura por desgaste o daños en la piedra. Por ejemplo, Ibáñez Martínez²⁷ discute la datación que ofrece Mártir Rizo²⁸ para el año de la muerte

27. P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 35 y 39.

28. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 121. El texto dice: «Aquí yaçe doña Teresa de Luna, que Dios perdone, fija de don / Gómez de Luna, muger que fue de don García Álvarez, que Dios / perdone, e madre de don Gil, arzobispo de Toledo. Finó a diez y / ocho días de mayo, hera de mil y trezientos y

de Teresa de Luna en la publicación de su epitafio, porque de aceptarse ésta, el año 1334 de la era hispánica correspondiente al año 1296 de la era cristiana, el cardenal Gil de Albornoz, su hijo, no habría llegado a nacer, ya que nació en 1302 (o 1306 o 1310 según algunos autores). En el epitafio de Andrés Hurtado de Mendoza (1560), también en la catedral de Cuenca, Mártir Rizo²⁹ omite la tercera línea, «y capitán general de las provincias del Pirú»³⁰. En el epitafio de Diego Hurtado de Mendoza (1452), Mártir Rizo³¹ da la lectura *muger* en lugar de *madre*, referida a María de Castilla³². En epitafio de su descendiente Diego Hurtado de Mendoza (1542), en el que cuando se enumeran los cargos de este noble, se cita su pertenencia al «del Consejo de Guerra», y el haber sido «visor rey»³³; sin embargo, Mártir Rizo da la lectura «del Consejo del Rey Católico y del emperador, su nieto, virrey»³⁴ inexistente en la inscripción.

En mi opinión, estos datos nos deben poner en guardia ante la aceptación indiscutible que tradicionalmente se ha hecho de la información epigráfica que nos proporciona Mártir Rizo, y, probablemente, la palabra *conch[ensis]* es uno de los casos que podemos cuestionar. Es posible que en el siglo XVII la inscripción presentara ya daños y tuviera partes ilegibles, por lo que la lectura *conch[ensis]*

treinta y cuatro». Realmente, en este caso, J. P. Mártir Rizo dice que él toma la inscripción de la *Vida del cardenal don Gil de Albornoz* de Baltasar Porreño (Cuenca, 1623). De Mártir Rizo dependen las transcripciones de esta inscripción que encontramos en A. PONZ, *op. cit.*, pp. 52-52; M. LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, p. 289; J. M. QUADRADO, V. DE LA FUENTE, *op. cit.*, p. 291, nota I; R. DE ORUETA, *op. cit.*, p. 38; A. SANZ SERRANO, *op. cit.*, p. 134; J. BERMEJO, *op. cit.*, p. 214.

29. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 116. De él toman la inscripción M. LÓPEZ, *op. cit.* tomo I, p. 308, y J. BERMEJO, *op. cit.*, p. 249.

30. La inscripción se encuentra en la capilla del Espíritu Santo, panteón familiar de los marqueses de Cañete, y dice (según mi transcripción): «Aquí yazen don Andrés Hurtado de Mendoça, / 2º marqués de Cañete, virrey, governador y / capitán general de las provincias del Piru / y guarda mayor desta ciudad, hijo de don / Diego Hurtado de Mendoça, y la marquesa / doña María Manrique, su muger, hija del / conde de Osorno, Garci Fernández Manrique / presidente de órdenes; y falleció siendo aya / y camarera mayor de las serenissimas / infantas de Castilla. / Fallecieron año de 1560 y 1570».

31. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 117. De él dependen M. LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, p. 307, y J. BERMEJO, *op. cit.*, p. 248.

32. La inscripción se encuentra en la capilla del Espíritu Santo, y dice (según mi transcripción): «Aquí yaze el muy noble Diego Hurtado de / Mendoça, primero fundador de la Casa de Cañete, / montero mayor del rey, y de su consejo, guarda mayor / de Cuenca, hijo de Juan Hurtado de Mendoça, mayordomo / mayor y alférez, y ayo del rey don Enrique, descendiente / de varón en varón, del infante don Zuria, señor de Vi/zcaya y de doña María de Castilla, su madre, hija del / conde don Tello, hermano del rey don Enrique. Y yaze / también su muger, doña Teresa de Guzmán, hija de / Juan Ramiro de Guzmán, y doña Juana Palomeque. / Fallecieron año de 1452 y de 1443».

33. Esta inscripción se encuentra en la capilla del Espíritu Santo. Su texto es, según mi transcripción: «Aquí yazen Diego Hurtado de Mendoça, hijo / de Honorato de Mendoça, primer marqués / de Cañete, del Consejo de Guerra, visor rey, / governador y capitán general del reyno / de Navarra, y guarda mayor desta ciudad; y / la marquesa, su muger, doña Isabel de / Bovadilla, hija del marqués de Moya. / Fallecieron, año de 1542 y 1514».

34. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 116. De su transcripción dependen M. LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, p. 308; J. BERMEJO, *op. cit.*, p. 249.

se podría explicar como una restitución de este autor a partir de *conch*. Debió influir en esta restitución el hecho de que en textos epigráficos en prosa la fórmula con que se nombraba al obispo de Cuenca prefería el uso del adjetivo *Conchensis* muy por encima del uso del genitivo *Conchae*, es decir, *Conchensis Episcopus* o *Episcopus Conchensis*³⁵, que es la fórmula mayoritariamente usada, o, en casos aislados, *Antistes Conchensis*³⁶, *Praesul Conchensis*³⁷.

Aparte de la existencia de este tipo de formulaciones y su influencia en las decisiones editoriales de Mártir Rizo, éste tenía más cerca la solución para resolver la laguna en el epitafio de García I. En mi opinión, reconstruyó *conchensis* a partir de la fórmula *Episcopus Conchensis* que se encuentra en la lauda sepulcral dedicada al obispo García I que se empotró en el muro en el siglo XVI, una de las cuatro a que antes me he referido, colocada debajo del epitafio medieval, y que tiene el siguiente texto (según mi transcripción)³⁸:

R(everendus) D(omi)n(us) D(on) Garsias terti(us) Ep(iscop)us Conche(n)sis

Esto nos lleva a hacer un nuevo intento de reconstrucción de la primera línea del epitafio medieval atendiendo a dos datos: la adecuación entre texto reconstruido y espacio ilegible en la inscripción, y la métrica. Puesto que la lectura *conch* es segura, nada nos impide restituir *Conche*, manteniendo la monoptongación de *ae* en *e* que encontramos en otras palabras de esta misma inscripción, en lugar del adjetivo *conchensis*, es decir, *Conche presul*, referido al obispo de Cuenca.

Con la reconstrucción *Conche* resolvemos una laguna en la inscripción, y nos adecuamos al espacio de texto ilegible disponible y a las exigencias métricas, ya que conseguimos un hexámetro dactílico perfecto acorde con el resto de la inscripción, que estaría compuesta por dos dísticos elegíacos seguidos de la línea de datación:

Tercius hoc tumulo Conche presul tumulatur
nomine Garsias, cui domus alma datur.
Et lumen cleri, populi decus, auctor honoris,
intus preclarus extitit atque foris.
Era MCCLXV.

35. Por ejemplo, con algunas variaciones, en los epitafios de los siguientes obispos: Diego Ramírez (1536) (texto en J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, p. 181; A. PONZ, *op. cit.*, p. 30; M. LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, p. 236; J. M. QUADRADO, V. DE LA FUENTE, *op. cit.* p. 259, nota 2); Juan Fernández Vadillo (1595); Enrique Pimentel (1653); Juan Francisco Pacheco (1663); Francisco de Zárate y Terán (1679); Miguel del Olmo (1721).

36. Es una inscripción del siglo XVI que estuvo grabada debajo del antiguo sepulcro de San Julián. Su texto lo transmite B. ALCÁZAR, *op. cit.*, p. 423.

37. B. ALCÁZAR, *ibid.*

38. Para otras versiones de esta inscripción: A. PONZ, *op. cit.*, p. 73; M. LÓPEZ, *op. cit.*, tomo I, p. 278; A. SANZ SERRANO, *op. cit.*, p. 40; D. PÉREZ RAMÍREZ, *Vestigios del tiempo fundacional...», op. cit.*, p. 105.

Así pues, encontramos que el epitafio de García I es realmente una composición en verso, que usa modelos métricos usuales en la epigrafía medieval y que las deficiencias de edición que tienen su origen en obras de autores del XVII habían impedido percibir hasta ahora. Con ello, queda de manifiesto la importancia de la métrica para la reconstrucción de algunos textos epigráficos no siempre bien publicados.

ABSQUE OMNI POMPA:
METRO Y LENGUA EN EL EPITAFIO DE PETRARCA

ÍÑIGO RUIZ ARZÁLLUZ
Universidad del País Vasco

Resumen. El epitafio que, según la tradición, Petrarca compuso para su propia tumba presenta características opuestas a las que definen otros epitafios, mucho más clasicistas, que escribió a lo largo de su vida. Diversos elementos formales remiten claramente a la tradición epigráfica real de la época, a la lengua de la liturgia y, en general, a la tradición cristiana. Todo ello responde al deseo de Petrarca, expresado con firmeza en su testamento, de construirse una sepultura sencilla y constituye al mismo tiempo un argumento más a favor de su autoría.

Palabras clave: Petrarca, epitafios latinos de la Edad Media, hexámetros rimados.

Abstract. The epitaph which, according to tradition, Petrarch wrote for his own tomb exhibits features that are contrary to those present in other more classical epitaphs he composed throughout his life. Some formal elements unequivocally recall the true epigraphic tradition of Petrarch's own time, as well as the language of liturgy and, in general, the Christian tradition. All this responds to Petrarch's desire, firmly expressed in his testament, to build a modest tomb for himself, what constitutes, at the same time, another argument in favour of his authorship.

Key words: Petrarch, Latin epitaphs of the Middle Ages, rhymed hexameters.*

* Las abreviaturas son las de *Medioevo latino* (Florencia 1978 ss.) y las del Petrarca del Centenario (Florencia 2005 ss.). Proyectos de investigación EHU08/17 de la Universidad del País Vasco y GIC07/89-IT-473-07 del Gobierno Vasco.

Una tradición que parece digna de crédito atribuye al propio Petrarca el epitafio que aún hoy se puede leer en el frente de su tumba, en decenas de manuscritos y en algunas de las más tempranas biografías que le dedicó la posteridad. A partir, por ejemplo, de las transcripciones del mármol de Arquà, podría editarse el siguiente texto:¹

*Frigida Francisci lapis hic tegit ossa Petrarce:
suscipe Virgo parens animam, sate Virgine parce,
fessaque iam terris celi requiescat in arce.*

Sólo conozco una variante digna de mención: en algunos manuscritos y en el *Liber de epitaphiis* transmitido falsamente bajo el nombre de Eneas Silvio Piccolomini se lee *tenet por tegit*; huelga decir que los mejores testimonios — la propia inscripción de Arquà y los manuscritos más fidedignos— hablan de manera inequívoca a favor de la variante editada más arriba.²

Como muchos de sus contemporáneos, a lo largo de su vida Petrarca escribió un buen puñado de epitafios para familiares, amigos y señores; todos ellos, con excepción de uno ficticio para Juan XXII y el que nos ocupa, están compuestos en hexámetros o dísticos sin rima de ninguna clase. Aquí, distinguir entre epitafios destinados a inscribirse realmente sobre un monumento funerario y epita-

1. Fotografías de la tumba de Petrarca se ven en innumerables lugares, pero hay muy pocas en las que la inscripción pueda leerse con claridad; ésta es una de fácil acceso: http://farm4.static.flickr.com/3307/351979952_552887c2b5.jpg [7-marzo-2011]. El epitafio se cita también casi en cada biografía de Petrarca; está transcrito directamente del original en el librito de A. CALLEGARI, *Arquà e il Petrarca*, Padua 1941, p. 35. Testimonios especialmente importantes de la transmisión manuscrita son Olomouc, Státní Oblastní Archiv, CO 509, f. 96v (para el que ahora hay que remitir a E. RAUNER, *Petrarca-Handschriften in Tschechien und in der slowakischen Republik*, Padua 1999, p. 129) y Milano, Biblioteca Ambrosiana, P 256 sup., f. 34r (C. FOLIGNO, E. MOTTA, F. NOVATI, A. SEPULCRI, «Spoglio dei codici manoscritti petrarcheschi esistenti nelle biblioteche Ambrosiana [...]», en *Petrarca e la Lombardia*, Milán 1904, pp. 263-341, 275, y la scheda de M. PETOLETTI en *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di M. BALLARINI, G. FRASSO E C. M. MONTI, pres. di G. RAVASI, Milán 2004, pp. 63-64). Sobre la iconografía de la tumba, J. B. TRAPP, *Studies of Petrarch and his influence*, Londres 2003, pp. 286-287 y 314-316.

2. L. BERTALOT, «Die älteste gedruckte lateinische Epitaphiensammlung», en Id., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hrsg. von P. O. KRISTELLER, Roma 1975, I, pp. 269-301, núm. 23, p. 281, de donde sin duda pasa a H. WALTHER, *Initia carminum ac versuum mediæ aevi posterioris Latinorum...*, Göttingen 1969, núm. 6910, p. 347, y a otros muchos lugares. En algunos mss. los vv. 2-3 del epitafio de Petrarca aparecen a continuación del v. 1 de un epitafio de atribución dudosa: «Transivi intrepidus per mille pericula victor / suscipe Virgo parens [...] in arce» (L. BERTALOT, «Eine humanistische Anthologie. Die Handschrift 4º 768 der Universitätsbibliothek München», en Id., *Studien*, I, pp. 1-82, núm. 103, pp. 42-43). En fin, la lección *curis* en lugar de *terris* (v. 3) que da Lehmann para el *Vaticanus* de Geilhoven (P. LEHMANN, «Der Schriftstellerkatalog des Arnold Gheylhoven von Rotterdam», en Id., *Erforschung des Mittelalters...*, Stuttgart 1961, IV, pp. 216-236, 232) debe de ser un error del propio Lehmann, según se desprende de N. MANN, «Arnold Geilhoven: an early disciple of Petrarch in the Low Countries», *JWCI*, 32 (1969), 73-108, p. 76. Ciertamente, se atestiguan otras variantes de menor importancia.

fios que se quedan en una conmemoración meramente literaria resulta más bien inútil: dejando de lado la arbitrariedad del criterio —puesto que el destino final del epigrama no siempre depende de la voluntad del autor—, sabemos que los epitafios para Jacopo da Carrara, Andrea Dandolo y Manno Donati fueron realmente inscritos sobre los respectivos sepulcros; y el epitafio para el nieto Franceschino no sólo se grabó sobre la tumba del pequeño, sino que fue el propio Petrarca quien se ocupó personalmente de dirigir la realización de la lápida. Todos, tal y como se ha señalado, en hexámetros y dísticos perfectamente clásicos.³

Es sabido que Petrarca no tuvo especial inclinación por la epigrafía clásica;⁴ como cualquier hombre de letras, conocía los pocos epitafios antiguos que se transmitían en los manuscritos de obras literarias e históricas, y no es difícil que hubiera visto alguna de las colecciones de epígrafes que circulaban en la época. Si echamos una mirada al entorno de Petrarca, a los epitafios que escribieron sus inmediatos predecesores y sus amigos, veremos que la gran mayoría está en hexámetros y dísticos irreprochables: es el caso, por ejemplo, de Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, el propio Boccaccio o, si queremos pasar a la generación siguiente, Coluccio Salutati y tantos otros. No olvidemos que éste es también el caso de Petrarca, puesto que 9 de los 11 epitafios considerados auténticos están en versos perfectamente clásicos.

El panorama cambia sensiblemente si dejamos las páginas más o menos ilustres de la historia de la literatura y nos asomamos al mundo verdadero en el que vivían aquellos mismos humanistas: es probable que la mayor parte de los epitafios métricos realmente inscritos sobre las tumbas de los siglos XII, XIII y en buena parte también XIV en Francia e Italia estén compuestos en hexámetros y

3. El único inventario que existe de esta poesía menor de Petrarca se encuentra en M. FEO, *Francesco Petrarca*, en *Storia della letteratura italiana. X. La tradizione dei testi*, dir. E. MALATO, coord. C. CIOCIOLA, Roma 2001, pp. 271-329, 297, ahora recogido en *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere*, a cura di M. FEO, Roma y Florencia 2003, pp. 309-313, 312 (está ausente de la lista, sin duda por error, el epitafio para Jacopo da Carrara, transmitido en *Fam.*, XI, 3). Sobre el epitafio de Petrarca interesa también la *scheda* de G. R[AO] en *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine. (Mostra 19 maggio – 30 giugno 1991)*, Catálogo a cura di M. FEO, Florencia 1991, núm. 68, pp. 111-112. Sobre diversos aspectos de los epitafios, también sobre su realización material, trata A. CAMPANA, «Epigrafi metriche del Petrarca», en *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del convegno internazionale Firenze 19-22 maggio 1991*, Florencia 1996 (*Quaderni petrarcheschi*, 9-10, 1992-1993), pp. 437-442. El falso epitafio para Juan XII reza así: «Qui fuerat spes certa bonis terrorque tyrannis, / spiritus alta petens hic liquit membra Ioannis» (en lectura de M. F[EO] en *Codici latini del Petrarca* ya citado, núm. 249, pp. 394-397).

4. Para los epígrafes antiguos que Petrarca pudo conocer directamente véase P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'humanisme*, París 1907², II, pp. 64-65 y n. 2, así como R. WEISS, *La scoperta dell'Antichità classica nel Rinascimento*, Padua 1989, pp. 41-42, y A. PETRUCCI, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Turín 1995, pp. 91-92. Más en general sobre el conocimiento de la epigrafía antigua —y medieval— en el momento que aquí nos interesa baste remitir a M. PETOLETTI, «Appunti sulla fortuna delle epigrafi classiche nel Medioevo», *Aevum*, 76 (2002), 309-323.

dísticos provistos de diversas suertes de rima. Como no podía ser de otro modo, esta tradición de los epitafios rimados la encontramos todavía fuertemente arraigada —aunque por poco tiempo— en la obra de los poetas y gramáticos más modestos que, obviamente, eran quienes escribían las inscripciones que leemos en las paredes de las iglesias y los palacios: sin salir del entorno inmediato de Petrarca, los vemos entre los versos de Giacomino Robazzi, Bernardo Canaccio o Rinaldo Cavalchini.

Para la generación de Petrarca —y desde hacía ya bastante tiempo—, los versos rimados pertenecían, por así decir, al ámbito de la vida cotidiana. Suele pasarse por alto que Petrarca, practicante en su juventud de un «acerbo clasicismo» y extraordinario conocedor de los más recónditos mecanismos del hexámetro antiguo, tuvo sin embargo cierta afición por esta clase de poesía. Con frecuencia —no siempre— se trata de lo que últimamente se ha dado en llamar ‘escrituras expuestas’: no es tanto que se dé una relación perfectamente biunívoca entre función y forma, sino que en tales casos el recurso a los hexámetros rimados constituye una posibilidad que, en efecto, muchas veces es la que finalmente llega a realizarse.

En definitiva, se trata de una poesía para la que se elige un tono menor, un registro inferior al de los versos rigurosamente clásicos que conforman el resto de su obra.⁵ Y parece evidente que ésta es una de las claves de su epitafio; basta leerlo para advertir que está dictado por una clara actitud de humildad pues, en esencia, no es sino una plegaria a la Virgen. También la lengua utilizada en el epígrafe apunta en este mismo sentido.

Aunque la fórmula *lapis hic tegit ossa*, con las variantes previsibles, se atestigua en la epigrafía métrica antigua, resulta poco probable que Petrarca la leyera en alguna *sylloge* de la época, no digamos en una lápida.⁶ Sin duda lo hizo, en cambio, en muchas inscripciones contemporáneas, porque la juntura fue muy frecuente en los últimos siglos de la Edad Media. Curiosamente, se lee en un epitafio —de un solo hexámetro— que estaba en la catedral de Carpentras, donde

5. Véase ahora F. PETRARCA, *Gabbiani*, a cura di F. RICO, Milán 2008; me permito remitir también a mi reseña «Sufli epigrammi latini del Petrarca», *Lettere italiane*, 62 (2010), 307-315. No deja de ser curioso —y, en cierto sentido, contradictorio— que Thomas Campbell dijera del epitafio que está «in some bad Latin lines, the rhyming of which is their greatest merit» (TH. CAMPBELL, «The life of Petrarch», en *The sonnets, triumphs and other poems of Petrarch*, Londres 1859, pp. ix-cxl, cxxxiii).

6. Téngase en cuenta al respecto lo señalado en la nota 4. Dentro de los *carmina Latina epigraphica* de Buecheler, y sin ningún ánimo de exhaustividad, destacaría los siguientes casos: «nunc rapior tenebris et tegit ossa lapis» (núm. 1068, v. 2, Roma); «Hic lapis ossa tegit miseri collecta Philonis» (núm. 1234, v. 1, Argelia); «Hoc iacet in lapide [...] / quem lapis iste tegit, rapta de luce serena» (núm. 555, vv. 1-2, Hungría); «Hic iacet in tumulo [...] / quem lapis iste tegit, rapta est de luce serena» (núm. 556, vv. 1-2, Hungría). Se alejan algo más estas otras: «cuius ossua [sic] et cineres hic lapis intus habet» (núm. 1105, v. 3, Lacio); «contegit ossa lapis» (núm. 500, v. 12, Hispania); «et quorum maestus contegat ossa lapis» (núm. 1142, v. 2, Roma); «aequius iste lapis complecteret ossa paterna» (núm. 456, v. 5, Croacia); etc. (*Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum*, ed. FR. BUECHELER et A. RIESE. *Pars posterior. Carmina epigraphica*, conl. FR. BUECHELER, Leipzig 1895-1897, I-II).

Petrarca vivió desde los 8 a los 13 años, a escasos 20 km. de Aviñón y a otros tantos de su casa de Vaucluse:⁷

Hic lapis ossa tegit, pars possidet altera celos.

No digo que Petrarca la recordara cuando escribió su epitafio —tampoco lo descartaría—, sino que es una muestra más de que quiso echar mano de una juntura sencilla como la que podía leerse en muchas iglesias. Sin alejarnos demasiado de Aviñón, se encuentra también, por ejemplo, en el epitafio del obispo Arnulfo (c. 1200) en la catedral de Orange:⁸

Hic lapis Arnulfi presulis ossa tegit.

Puede verse igualmente —y me parece significativo por diversos motivos— en Bolonia, en la catedral de san Pietro, en un epitafio que parece deba asignarse a la segunda mitad del s. XIV:

hic lapis ossa tegis [...].⁹

No está lejos la fórmula *Quem lapis iste tegit*, que se puede leer en innumerables epitafios; merece destacarse el de Rostaing (1261), obispo de Cavaillon, que se encuentra en el exterior de la antigua catedral:¹⁰

Christe [...] quem lapis [iste] [...] in celis associare velis.

Para los menos familiarizados con la biografía de Petrarca, no estará de más señalar que Vaucluse está a escasos kilómetros de Cavaillon, a cuya diócesis pertenecía, y que durante los años en los que Petrarca residió en la Provenza el obispo de Cavaillon —y señor de Vaucluse— fue Philippe de Cabassoles,

7. *Corpus des inscriptions de la France médiévale. 13. Gard, Lozère, Vaucluse, textes établis et présentés par R. FAVREAU, J. MICHAUD et B. MORA, Paris 1988 (a partir de aquí abreviado CIFM, con indicación del volumen en arábigos), núm. 33, pp. 142-143. Se trata del epitafio de Guillaume de Gilipont, «prêtre et chanoine», segunda mitad del s. XII; actualmente se encuentra en el Musée de la Ville, pero originalmente estaba «dans le cathédrale, contre le mur qui du cloître conduit à la sacristie» (p. 142).*

8. CIFM, 13, núm. 59, pp. 173-175. Desde luego, podrían aducirse otros testimonios. Un epitafio próximo al de Petrarca también por otros conceptos es éste de Philippe de Cahors, 1281, que se encuentra en la catedral de Evreux (CIFM, 22, núm. 84, pp. 143-144): «Continet hec fossa Philippi presulis ossa / quem precor ad cetus celestes collige / Christe nam pavit letus in egenis sepe tuis». O este otro de De Bigot, de la segunda mitad del s. XII, en la catedral de Saint-Bénigne de Dijon (CIFM, 20, núm. 31, p. 36): «De Bigot dictus quem sarcophagus tegit iste / suscipe delendo Rex pie Christe / quae pius hic egit mala sancto fine subegit».

9. G. ROVERSI, *Inscrizioni medievali bolognesi*, Bolonia 1982, pp. 73 y 92.

10. CIFM, 13, núm. 41, pp. 153-155; variantes de la fórmula (*tegit, celat, claudit*) y testimonios de su difusión vienen recogidos en el lugar citado.

queridísimo amigo suyo, vecino —aún pueden verse, sobre Vacluse, las ruinas del castillo de los obispos de Cavaillon— y destinatario de numerosas epístolas así como del *De vita solitaria*.¹¹ Se encuentra también —una vez más en san Pietro de Bolonia— en el epitafio de Bassiano, famoso jurista y canónigo de la catedral muerto a finales del s. XII:¹²

*Invidus e medio Basianum finis ademit
cuius menbra brevis hic sita petra premit.
Summus in alterutro doctoris iure peregit
hactenus officium quem lapis iste tegit.
[...]*

Por la misma época en la que Petrarca compuso su epitafio se construyó en Padua la tumba del juez Tebaldo Cortellieri, estrechamente relacionado —como el propio Petrarca— con la corte de los Carrara; los primeros versos de la inscripción rezan así:

*Hunc morum gravitas, sensus, legumque corona
credidit, haec titulis quem tegit archa virum
[...].¹³*

En fin, merece la pena citar (porque presenta también otras semejanzas con el de Petrarca, porque ambos personajes son estrictamente coetáneos y porque probablemente se cruzaron más de una vez en Aviñón) el epitafio del cardenal Jean de Dormans (†1373), que se encuentra en la iglesia de los cartujos de París:¹⁴

*Dormit hic I. de Dormano
Christo felix est oblatas*

11. Sobre Philippe de Cabassoles puede verse E. H. WILKINS, «Philippe de Cabassoles on Petrarch», en ID., *Studies on Petrarch and Boccaccio*, ed. A. S. BERNARDO, Padua 1978, pp. 141-153, y C. M. MONTI y M. VILLAR, «Per l'amico del Petrarca Philippe de Cabassole», en *Petrarca, Verona e l'Europa. Atti del convegno internazionale di studi (Verona, 19-23 settembre 1991)*, a cura di G. BILLANOVICH e G. FRASSO, Padua 1997, pp. 221-285, así como las biografías al uso.

12. G. ROVERSI, *Iscrizioni medievali bolognesi*, pp. 61-62 y 85.

13. F. PARISI, «Contributi per il soggiorno padovano di Hartmann Schedel: una silloge epigrafica del codice latino monacense 716», *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*, 32 (1999), 1-76, núm. 41, p. 69; véase también G. BILLANOVICH, «I primi umanisti padovani e gli epitafi di Seneca e di Livio», *IMU*, 43 (2002), 115-146, p. 140. Quizá haya cierta semejanza con el último verso del famoso epitafio que Lovato compuso para la tumba de Antenor: «[...] quem tenet hoc humili marmore cesa domus» (G. BILLANOVICH, «Il preumanesimo padovano», en *Storia della cultura veneta. Il Trecento*, Vicenza 1976, pp. 19-110, 94).

14. La tomo de A. MURCIER, *La sépulture chrétienne en France d'après les monuments du XI au XVI siècle...*, París 1855, p. 206; la recoge también, aunque con algunas variantes, Ph. LABBÉ, *Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium...*, París 1686, p. 768.

*corpus linquens mundo vano
sub marmore tumulatus.
Tu devoti Patris huius
Rex gloriae Iesu Christe
animam suscipe cuius
corpus tegit lapis iste.*

Pero podrían aducirse decenas de epitafios de Italia, Francia, España —casi todos, eso sí, de los últimos siglos del Medioevo—, en los que puede leerse la fórmula en cuestión.¹⁵

Hay ciertas semejanzas verbales, con los casos que acabamos de ver y por tanto con los tres versos de Petrarca, en el epitafio de Giovanni Tadi (†1290) — muy probablemente compuesto por Lovato— y que estuvo en la iglesia de san Agustín de Padua:

[...]
*Hic tenet ossa silex, animam sublimia celi,
candida Lethee fama repugnat aque.*

Y quizá también en uno de los versos del famoso epitafio que el propio Lovato escribió para sí mismo (*Mors mortis morti...*, v. 4):

ossa tenet saxum, proprio mens gaudet in esse.

Pero el tono de estos dos epitafios —creo que bastan, para percatarse de ello, los fragmentos citados— está muy lejos del que recorre el epigrama petrarquesco: no cabe duda de que la coincidencia debe atribuirse a la presencia, en unos y en otro, de esa tradición epigráfica medieval que venimos atestiguando.¹⁶

Naturalmente, la epigrafía —muy en particular los *carmina epigraphica*— y la literatura son regiones de la misma geografía, de manera que expresiones

15. A pesar de su extensión, merece la pena citar la siguiente observación de los autores del *CIFM*, 22, núm. 190, pp. 283-285, 284: «La formule de sépulture *quem tegit iste lapis* [...] se retrouve dans l'építaphe du duc d'Aquitaine [...] à Poitiers, en 1086 et dans l'építaphe d'Heldemar, premier abbé d'Arrouaise (Nord, en 1097). On trouve l'expression *quem lapis iste tegit* vers 1140 dans une építaphe de l'abbaye de L'Escaldieu (Hautes-Pyrénées), et pour le même siècle, dans l'építaphe du logicien parisien Adam du Petit-Pont, auteur d'un *Ars disserendi* publié en 1132, ainsi que dans l'építaphe recomposée au XII^e siècle du comte Ramón Borrell, mort en 1030 et inhumé à Ripoll (Espagne, prov. de Gérone). La formule devient fréquente au XIII^e siècle: 1204 à l'abbaye du Jard (cne. Chenoise, Seine-et-Marne), 1257, abbaye de Silos, vers 1262 à Saint-Bénigne de Dijon, en 1297 à l'abbaye de Vicoigne (cne. Raismes, Nord), ainsi qu'autour de cette même date dans l'ancienne abbaye de Jouy-le-Châtel (Seine-et-Marne)». Creo que no sería difícil alargar la lista; de otro lado, y por desgracia, este providencial y óptimo *Corpus des inscriptions de la France médiévale* sólo alcanza hasta el s. XIII.

16. El epitafio de Giovanni Tadi en G. BILLANOVICH, «I primi umanisti», pp. 115 y 117; el de Lovato en Id., «Il preumanesimo padovano», p. 22.

similares se encuentran también en la poesía hexamétrica latina; sin embargo, parece claro que están más lejos del epitafio de Petrarca que los epígrafes que acabamos de ver: aun dejando de lado la mayor proximidad que muestran estos últimos en su función inmediata y en su literalidad, se diría que sobre todo la rima de los versos petrarquescos nos remite directamente a las inscripciones funerarias de la época.¹⁷

El segundo verso del epitafio no es más que una plegaria, y su lengua responde plenamente a la tradición cristiana: *suscipe animam, Virgo parens, sate Virgine*. El imperativo *suscipe*, con diversos términos como objeto (*orationem, preces, munera, deprecationem*, etc.), es frecuente en toda clase de oraciones;¹⁸ *suscipe animam*, en concreto y sobre todo, constituye un elemento destacado en la liturgia de difuntos.¹⁹

Suscipe, domine, animam servi tui ad te revertentem [...],
Suscipe, domine, animam famuli tui, quam de ergastulo huius seculi vocare dignatus es [...],

17. En los repertorios hoy habituales (sin olvidar el todavía indispensable O. SCHUMANN, *Lateinisches Hexameter-Lexikon. Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta*, Munich 1979-1989) se encuentra un buen número de lugares paralelos de los que quizá merecería destacar los siguientes: «anne coronato vis lapide ossa tegi?» (*App. Verg., Copa*, 36); «ossa tegit tellus» (OVIDIO, *Ars amatoria*, II, 96); «[humus] sparsa [...] ossa tegit» (PAULINO DE NOLA, *Carmina*, 31, 280); «hic gelida quod mea membra tegit» (*MGH, PLAC*, I, p. 432); «quem tegit iste lapis» (BAUDRI DE BOURGEUIL, *Carmina*, p. 242 CORNOG); «quod premit iste lapis, pueri sunt ossa tenelli» (*ib.*, 130, 5); «ossa premit tellus, petit ethera spes eius» (GEOFFROY DE MONMOUTH, *Historia regum Britannie*, IV, 305) y «[...] Tua vile sepulcrum / ossa tegit, meliorque tui pars fulget in astris» (*ib.*, VI, 280); «quam tegit iste lapis» (ROBERT PARTES, *Carmina*, p. 242 CORNOG); «hoc strati militis ossa tegit» y «ossa tegens» (ALBERTUS STADENSIS, *Troilus*, IV, 514 y IV, 722). Cabe también recordar la inscripción que se encontraba en la urna funeraria que da nombre a la *Aulularia* de Vidal de Blois y que en realidad contenía un tesoro: «Ossa Tripericii Triperi patris hec tenet urna / condita cum nituit Cesare Roma suo» (VITAL DE BLOIS, *Aulularia*, ed. M. MOLINA SÁNCHEZ, Madrid 1999, vv. 693-694).

18. Encuentro —es un dato meramente orientativo— nada menos que 135 oraciones que empiezan por el imperativo *suscipe* en el *Corpus orationum*, eds. E. MOELLER, I. M. CLÉMENT, B. COPPIETERS'T. WALLANT, Turnhout 1996, IX, núms. 5709-5844, pp. 85-157.

19. M. ANDRIEU, *Le Pontifical romain au Moyen-Âge. II. Le Pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle*, Ciudad del Vaticano 1940, pp. 502 y 503 respectivamente. Probablemente este Pontifical de la curia romana era el texto más familiar para Petrarca: bastará remitir a C. VOGEL, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Âge*, Spoleto 1966 [= *ib.* 1975], pp. 206-208 etc. Tratando precisamente sobre la difusión de dicho Pontifical, Andrieu señala lo siguiente: «Vers la même époque [sc. el siglo XIV], Philippe de Cabasole, évêque de Cavaillon (1334-1361), légua à sa cathédrale un Pontifical enluminé: "unum Pontificale", disait-il, "historiatum, ad usum romanae Curiae, quod nos fecimus fieri". Nul doute que ce livre ne fût de même type que le Vat. 1155 et le Parisin. 960», dos testimonios del Pontifical de la curia romana (*ib.*, p. iv); sobre Cabasoles y Petrarca véase más arriba la nota 11. En cualquier caso, la cuestión no tiene aquí demasiada importancia, porque las fórmulas que se encuentran en las versiones anteriores son muy similares: es el caso del Pontifical llamado romano-germánico (C. VOGEL – R. ELZE, *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle...*, Ciudad del Vaticano 1963, II, pp. 281-287, 305-307, 307-309, 317-318 y 318) e incluso de los Sacramentarios (baste remitir a J. DESHUSSES – B. DARRAGON, *Concordances et tableaux pour l'étude des grands sacramentaires*, Friburgo [Suiza] 1982-1983). Quizá no esté de más señalarlo, pues los historiadores de la liturgia insisten en que la norma era la coexistencia de textos diversos en un mismo lugar.

y quizá a partir de aquí se encuentra también en otros muchos textos de intención similar.²⁰ En la propia obra de Petrarca puede verse, en un contexto y con una función relativamente próximos a los que tiene en el epitafio, al principio mismo del *Breve pangerycum defuncte matri* (*Epyst.*, I, 7, 1-2):

*Suscipe funereum genetrix sanctissima cantum
atque aures adverte pias [...]*

Aparece también, como es natural, en algunas de las oraciones que compuso: «ad Te venire cupientem subscipe» (*Noctu surgentis verba in adventu*, v. 6); «suscipe preces et laudem pro me misero peccatore» (*Oratio ad Patrem*, v. 3).²¹ Lo mismo cabe decir de *Epyst.*, II, 5, que es precisamente un ruego dirigido al nuevo papa Clemente VI —elegido en mayo de 1342—, entre otras cosas para que vuelva a fijar su residencia en Roma (41-42):

*Alme parens, miserere, precor, nostram ve querelam
suscipe [...]*

Giannarelli, examinando desde esta misma perspectiva el panegírico antes mencionado, aduce muy oportunamente la súplica que al principio del *Africa* (I, 38-41) dirige Petrarca al rey Roberto para que acoja bajo su protección el poema que le está presentando —objeto directo, por tanto, del imperativo—:²²

*Suscipe, iamque precor, regum inclite, suscipe tandem
atque pias extende manus et lumina flecte.
Ipse tuos actus meritis ad sidera tollam
laudibus [...]*

Y un uso similar puede verse en *Sen.*, XVII, 3 («Suscipe igitur, oramus, eorum preces [...]»), y en otros lugares.²³

20. Basta echar un vistazo a los índices de los *Analecta hymnica*. Quizá merezca destacarse esta oración a san Miguel: «O Michael sancte, precor, ut te mediante / vincere me facias daemonis insidias, / hora, qua fortis veniet tribulatio mortis, / suscipias animam, te precor, ipse meam» (*AH*, 33, núm. 179, p. 158). Son también —sólo es un ejemplo más— las palabras que, en el relato de la *Legenda aurea* (CXV, 448-450), pronuncia la Virgen dirigiéndose a su Hijo en el momento de la ascensión: «In manus tuas commendo, fili, spiritum meum. Suscipe animam meam tibi dilectam quam inculpatam seruasti. Tibi et non terre commendo corpus meum [...]» (IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, ed. G. P. MAGGIONI, Florencia 1999). Naturalmente, los ejemplos —también los procedentes de la epigrafía— podrían multiplicarse.

21. *Francisci Petrarcae Psalmi et orationes...*, hrsg. E. RAUNER, Augsburg 2004, pp. 50 y 52 respectivamente.

22. E. GIANNARELLI, «Fra mondo classico e agiografia cristiana: il *Breve pangerycum defuncte matri* di Petrarca», *ASNP*, s. III, 9 (1979), 1099-1118, pp. 1105-1106, que remite también, como es natural, a la lengua de la liturgia y a la tradición epigráfica (véase, sobre este punto, el final de la nota 20).

23. En efecto, la lista podría alargarse más: «[...] breve suscipe carmen / et fesse lege signa manus; ac mitte querelas» (*Epyst.*, III, 17, 39-40); «Tu quoque tranquillo votivum pectore natum / suscipe,

En fin, *Virgo parens* es un apelativo tan frecuente en toda la literatura mariana que sería inútil aducir testimonios de su uso;²⁴ Petrarca en particular echa mano a menudo de *parens* como vocativo.²⁵ De *satus* con ablativo, y a pesar de sus reminiscencias algo más clasicistas, se encuentran sin embargo abundantes ejemplos; es significativo que aparezca en la muy difundida *Vita scholastica* de Bonvesin de la Riva —pero no es más que un ejemplo—:²⁶

*Quando tempus habes, missas audire frequenter,
ut videas Christum Virgine matre satum,*

En el tercer verso, junto a la llaneza de *fessus requiescere* y la oposición entre ‘tierra’ y ‘cielo’, omnipresente en la tradición epigráfica cristiana y, una vez más, en la propia liturgia, sólo cabe destacar —si acaso— la expresión *in arce caeli*, muy común también en la poesía cristiana.²⁷

magne parens [...]» (*Epyst.*, III, 29, 25-26); «suscipe ne vanas abeant mea verba per auras» (*Afr.*, III, 275), donde cambio la puntuación de Festa, reproducida en las ediciones más recientes. No deja de ser curioso que el famoso epílogo pseudo petrarquesco al *Antiovidianus* que se encuentra en el ms. de Olomouc ya citado (f. 31r) empieza justamente así: «Suscipe, concivis, veteri pro carmine carmen» (K. BURDACH, *Aus Petrarca's ältestem deutschen Schülerkreise...*, unter Mitwirkung R. KIENAST..., Berlin 1929, pp. 110-111, y F. Ghisalberti, «Di un epílogo latino attribuito al Petrarca», *GSLI*, 101, 1933, 81-93).

24. Es significativo, aunque la mayor parte de los textos sean posteriores a Petrarca, la frecuencia con la que se encuentra en *La poesia mariologica dell'Umanesimo latino*, a cura di C. M. PIASTRA, Florencia 2002. Para esto y para lo que sigue véase A. BLAISE, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, rev. par dom A. DUMAS, Turnhout 1966.

25. Merece la pena señalar la plegaria petrarquesca a la Virgen que empieza justamente así: «O superum matura parens eternaque semper» (G. PIZZAMIGLIO, «Gli epigrammi inediti del Petrarca in un codice del Correr», en *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. PADOAN, Florencia 1976, pp. 93-100, 99).

26. BONVESIN DE LA RIVA, *Vita scholastica*, v. 322, en *Quinque claves sapientiae*, ed. A. VIDMANOVÁ-SCHMIDTOVÁ, Leipzig 1969, p. 62. En la obra de Petrarca encuentro un caso de *satus* con ablativo: «Quid hoc patre satus Isaac?» (*Vit. sol.*, p. 158 Noce). También a título ilustrativo, la elegía de Albertino Mussato *De celebratione suae diei nativitatís fienda vel non* empieza precisamente con estos versos: «Tempus adest, benedictus Deus, sate Virgine Christe, / quo michi natalis stat celebranda dies» (*Albertini Mussati Historia Augusta Henrici VII Caesaris et alia quae extant opera...* L. PIGNORII... F. OSII et N. VILLANI castigatiónibus..., Venecia 1636, p. 81, ahora en J.-F. CHEVALIER, «Le statut de l'élogie autobiographique au début du Trecento: Albertino Mussato et le modèle des *Tristes* d'Ovide», *SUP*, 26, 2006, 149-168, p. 162, de donde cito). Pero basta echar mano de los repertorios habituales para ver que se trata de una juntura bastante difundida.

27. Y también, por tanto, en los epitafios: por ejemplo «[...] cui Deus eternam requiem lucemque supernam donet in arce poli», nada menos que en el mausoleo de Accursio (†1263), parece que originalmente en San Domenico y posteriormente en San Francesco, siempre en Bolonia (R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna [1267-1348]*, Bolonia 1982, p. 116). Lo encuentro una vez incluso en el Pontifical de la curia romana (M. ANDRIEU, *Le Pontifical [...] de la curie romaine*, II, p. 516). También en Petrarca aparece de vez en cuando: «Erat autem fictum illud in celi arce colloquium» (*Sen.*, XIV, 1, 7), refiriéndose al *Somnium Scipionis*; «in ipsa celi arce» (*Rem.*, II, praef.). En fin, se me antoja especialmente próxima al v. 3 del epitafio petrarquesco esta fórmula, tomada también del *ordo commendationis anime* del Pontifical de la curia romana (M. ANDRIEU, *Le Pontifical [...] de la curie*

No es casualidad que, en el testamento que escribió cuatro años antes de su muerte, muy probablemente poco antes de componer el epitafio, Petrarca insistiera —con un empeño nada convencional— en que sus exequias se hicieran «absque omni pompa, sed cum summa humilitate et abiectioe quanta esse potest», y advirtiera muy seriamente a su yerno Francescuolo da Brossano y a sus amigos sobre el incumplimiento de este deseo (*Test.*, p. 70 Mommsen):

De quo heredem meum et amicos omnes rogo obsecro et obtestor et adiuro per viscera misericordie Dei nostri et per caritatem, si quam ad me unquam habuerunt, neque falsi specie honoris hoc negligant, cum sic omnino me deceat ac sic velim, ita ut, si forte quod absit contrafecerint, teneantur Deo et mihi de gravi utriusque offensa in die iudicii respondere.

Si comparamos el epitafio que nos ocupa con los otros epitafios petrarquescos de cuya autenticidad no cabe dudar —y también para esto sigue siendo un excelente ejemplo, por muchos conceptos, el que compuso para el nieto Franceschino—, esta impresión se nos impone aún con mayor contundencia: a la hora de hacer su propio epitafio Petrarca evita cualquier afectación y opta por unos funcionales hexámetros rimados como los que todavía componían los más modestos de sus colegas y como los que se leían en los muros de las iglesias de pueblos como Carpentras. Todo lo cual, por otro lado, constituye el mejor argumento en favor de la autoría petrarquesca del epitafio, porque nadie salvo él mismo habría hecho unos versos tan sencillos para un personaje tan ilustre.

romaine, II, p. 504): «tribue, quesumus, ut animam famuli tui, *terrenis exuta contagiis*, in tue redemptio- nis parte numeretur [...]»; tales paralelismos podrían multiplicarse sin esfuerzo. Respecto a «fessa... terris», cf. «me fratremque, parens dulcissima, fessos / Pythagore in bivio et rerum sub turbine linguis», en el *Breve pangerycum defuncte matri*, vv. 16-17 (E. GIANNARELLI, «Fra mondo classico», p. 1112, ya citado); es natural que el panegírico a la madre presente rasgos —de lengua y de contenido— próximos a los del epitafio: cf. también, frente al «Frigida... ossa» del epitafio, los «gelidis... membris» al final mismo del *Breve pangerycum*, v. 38.

IV.
POESÍA Y RETÓRICA.
LA POÉTICA EN LA ESCUELA

SUADAE MEDULLA: RETÓRICA Y ELOCUENCIA EN LA ÉPICA DE ENNIO

JORGE FERNÁNDEZ LÓPEZ
Universidad de La Rioja

Resumen: A pesar de estar compuestos mucho antes de que se generalizara en Roma la enseñanza de la retórica, los *Annales* de Ennio muestran claramente la influencia de esta disciplina. En primer lugar, por los recursos literarios altamente sofisticados que, procedentes de la tradición helenística, constituyen una auténtica ‘retórica de la épica’ que se despliega a lo largo de toda la obra. En segundo lugar, porque Ennio hace aparecer a varios personajes que desempeñan el papel de oradores: el retrato de estos últimos obedece al ideal del *uir bonus dicendi peritus* reelaborado más tarde por Cicerón y Quintiliano y que poseería, además de una destacada *eloquentia* gobernada por principios morales, una *sapientia ciuilis* que se opondría a la *sophia* griega, imperfecta y de fácil identificación con la sofística. Ennio contribuye así al momento fundacional de este modelo humano que persiste en la historia cultural de Roma.

Palabras clave: Ennio, retórica, épica.

Summary: Though written before the teaching of rhetoric spread in Rome, Ennius’s *Annales* clearly show the influence of the discipline: first, in the highly sophisticated literary resources that, extracted from the Hellenistic tradition, constitute an authentic ‘rhetoric of epic’ unfolded by Ennius throughout his work. Second, Ennius introduces several characters in his *Annales* who play their role as orators, and he portraits them taking into account the ideal of the *uir bonus dicendi peritus* later refashioned by Cicero and Quintilian. Ennius’s ideal orator, much in the same way as that of his successors, would be endowed both with an outstanding *eloquentia* ruled by moral principles and with a *sapientia ciuilis* opposed to Greek *sophia* (imperfect and easily likened to sophistry). Ennius contributes thus to the foundational moment of a human ideal that runs persistently through Roman cultural history.

Key words: Ennius, Rhetoric, Epic.

1. INTRODUCCIÓN

Es casi un lugar común de la historia de la retórica clásica hablar de la ‘oratoria antes de la retórica’ y aludir como muestra de ello a los más célebres discursos que pronuncian los personajes de la *Iliada* o a otros textos homéricos y de Hesíodo caracterizados por su evidente organización persuasiva¹: cierta *prisca rhetorica* precedería, así –en la épica, en la filosofía presocrática–, a la retórica más propiamente dicha institucionalizada en la Atenas del siglo V a. C. y sería, incluso, una expresión más de la dimensión esencialmente ‘retórica’ que definiría la comunicación humana en cualquier civilización².

Se ha discutido también cuál fue el proceso de origen –o de nacimiento– de la retórica en Atenas³, y acerca de cuándo debemos situar el momento en el que podemos hablar de una reflexión ‘retórica’ acerca del hecho oratorio, pero más allá de los términos en los que se prefiera relatar dicho proceso, no cabe duda de que uno de los rasgos que más claramente definen a la Atenas del siglo IV a. C. es la conciencia, extendida entre sus ciudadanos, de que la comunicación es un proceso problemático que puede ser sometido, mediante técnicas precisas, a regulaciones finalistas⁴. Recordemos, de paso y porque nos interesa para lo siguiente, que esta situación, a medida que se gesta, desarrolla y extiende, tiene sus consecuencias evidentes en el mundo de lo que llamamos ‘literatura’.

Ahora bien, ¿cuál es el caso paralelo en Roma, en especial en lo que atañe a esto último de la relación entre ‘retórica’ y ‘literatura’ (que es prácticamente como decir ‘poesía’ si nos centramos en los primeros decenios de la ‘literatura romana’)? Ha de ser necesariamente distinto, porque la literatura romana nace ya ‘sofisticada’ y en manos de autores *docti* poseedores de una técnica a la que, para el mundo helenizado del siglo III a. C., no se le puede escatimar el adjetivo de ‘retórica’. Sin embargo, como es sabido, hay que esperar hasta la década de los 90 del siglo I a. C. para que se vaya generalizando de modo irreversible la enseñanza de la retórica entre los roma-

1. Cf. por ejemplo A. LÓPEZ EIRE, «Sobre los orígenes de la oratoria (I)», *Minerva* 1 (1987), pp. 13-31 y A. LÓPEZ EIRE, «Sobre los orígenes de la oratoria (II)», *Minerva* 2 (1988), pp. 117-132; o J. WALKER, «Before the beginning of ‘Poetry’ and ‘Rhetoric’: Hesiod on eloquence», *Rhetorica* 14 (1996), pp. 243-264.

2. Según una idea ya formulada tradicionalmente pero que ha hecho fortuna más reciente gracias a G.A. KENNEDY, *Comparative rhetoric: an historical and cross-cultural introduction*, Nueva York y Oxford 1998.

3. Así, hay quien habla de un ‘nacimiento’ que habría que situar en el siglo V a. C. (cf. R. WARDY, *The birth of rhetoric*, Londres y Nueva York 1996) o quien prefiere la idea más imprecisa de unos ‘comienzos’ que, como tales, no se darían hasta que en el siglo IV a. C. se asienta un metalenguaje para el estudio del discurso en el que se incluye por vez primera el término ῥητορικὴ (E. SCHIAPPA, *The beginnings of rhetorical theory in classical Greece*, New Haven y Londres 1999); ya Quintiliano sintió la necesidad de desembarazarse de esta cuestión, como ha mostrado L. SPINA, «Nec diu nos moretur quaestio quae rhetorices origo sit: perché si può ancora essere d’accordo con Quintiliano», L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric VII*, Bolonia 2006, pp. 235-245.

4. TH. COLE, *The origins of rhetoric in ancient Greece*, Baltimore y Londres 1991.

nos de la elite política⁵, proceso cuyo arranque podríamos marcar con el hito que supone la composición de la primera *ars* romana de la que tenemos noticia, el manual –del que no conservamos ni una línea– redactado por el orador Marco Antonio (cónsul en 99 a. C.) en el que, según parece, aún predominaban los consejos de orientación práctica sobre las indicaciones de índole más ‘teórica’⁶.

Pues bien, lo que nos proponemos en las páginas siguientes es fijar nuestra atención sobre cómo aparece la retórica dentro de esta situación paradójica en la que encontramos poetas ‘retóricos’ en Roma ciento y pico años antes de que la cultura romana fuera propiamente ‘retórica’; nos centraremos para ello, por razones de espacio, en un solo caso: el de la producción épica de Ennio, la figura más relevante de la literatura romana arcaica⁷.

2. UNA ‘RETÓRICA DE LA ÉPICA’ EN LOS *ANNALES*

Nos enfrentamos, pues, a un autor que, aun componiendo su obra mucho antes de la generalización de la enseñanza de la retórica en Roma, estaba más que familiarizado con todo tipo de pormenores de técnica e historia literarias. Con frecuencia se ha descrito a Ennio como un ‘poeta helenístico’, que escribe en latín pero que comparte muchas de sus coordenadas literarias con sus ‘colegas’, predecesores y coetáneos, de la otra lengua: en efecto, el alto grado de ‘auto-conciencia’ poética que demuestra Ennio lo pone más en relación con la manera helenística de concebir la poesía y la labor del poeta que con lo que podríamos considerar ‘arcaico’ como categoría general⁸. Es más, se puede decir que esta paradoja que estamos aquí presentando de un poeta ‘retórico antes de la retórica’ es uno de los aspectos en los que se manifiesta la

5. Cf. G. CALBOLI, «La retorica preciceroniana e la politica a Roma», W. Ludwig (ed.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, Vandoeuves y Ginebra 1982, pp. 71-99.

6. Cf. G. CALBOLI, «L'oratore M. Antonio e la *Rhetorica ad Herennium*», *Giornale Italiano di Filologia* 3 (1972), pp. 120-177.

7. La bibliografía que ha generado este poeta, aun con lo limitado de lo que hemos conservado de su producción, es considerablemente amplia; contamos afortunadamente con el excelente panorama al respecto de W. SUERBAUM, *Ennius in der Forschung des 20. Jahrhunderts. Eine kommentierte Bibliographie für 1900-1999 mit systematischen Hinweisen nebst einer Kurzdarstellung des Q. Ennius (239-169 v. Chr.)*, Hildesheim, Zürich y Nueva York 2003; entre las publicaciones posteriores merecen señalarse el número 39 de la revista *Arethusa* (2006), dedicado monográficamente a la figura de Ennio (del que citamos más abajo varias contribuciones) y W. FITZGERALD - E. GOWERS (ed.), *'Ennius perennis': The 'Annals' and beyond*, Cambridge 2007.

8. Este asunto fue estudiando con detalle por W. SUERBAUM, *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus. Naevius. Ennius*, Hildesheim 1968 (sobre Ennio, pp. 43-295); cf. también K. ZIEGLER, *Das hellenistische Epos. Ein vergessenes Kapitel griechischer Dichtung. Mit einem Anhang: Ennius als hellenistischer Epiker*, Leipzig 1966, pp. 53-77 y P. WÜLFING-VON MARTITZ, «Ennius als hellenistischer Dichter», O. Skutsch (ed.), *Ennius. Six exposés suivis de discussions par...*, Ginebra 1972, pp. 253-289; una recapitulación más reciente en P. TOOHEY, *Reading epic: an introduction to the ancient narratives*, Londres y Nueva York 1992, p. 98, que remite a extensa bibliografía anterior.

tensión a la que se ve sometido Ennio entre los polos opuestos del refinado arte literario alejandrino y de la recia tradición romana que, en el ámbito de las letras, Ennio está ayudando a fundar y modificar⁹.

Podemos acudir, así, en primer lugar, al conjunto de estrategias literarias y comunicativas, de recursos y procedimientos con los que se construye el lenguaje poético del género y trazar los rasgos que constituirían la ‘retórica de la épica’¹⁰: para ilustrar esta cuestión nos ceñiremos a tres ejemplos basados en textos relativamente extensos (para lo habitual de los fragmentos conservados), que permiten vislumbrar el ‘tenor’ del texto¹¹.

El primero de ellos (*Ann.* 15, 5, citado por *MACROB.* 6, 3, 3) dibuja la escena arquetípica del héroe singular en el fragor del combate. Se trata de un héroe de identificación dudosa, ya que los manuscritos y los editores no alcanzan acuerdo al respecto, y por ello mismo da la impresión de ser más ‘universalmente épico’ su contenido. En cualquier caso lo que le ocurre al tribuno Celio al que se referiría este pasaje se inspira directamente en el Ayante homérico (*Il.* 16, 102-111) y es, a su vez, fuente de un episodio similar que Virgilio hace padecer a Turno (*Aen.* 9, 806-814)¹². El texto es el siguiente:

- 391(401) *Vndique conueniunt uelut imber tela tribuno:
Configunt parmam, tinnit hastilibus umbo,
Aerato sonitu galeae, sed nec pote quisquam
Vndique nitendo corpus discerpere ferro.*
- 395 *Semper abundantes hastas frangitque quatitque.
Totum sudor habet corpus, multumque laborat,
Nec respirandi fit copia: praepete ferro
Histri tela manu iacentes sollicitabant.*

9. Cf. al respecto J.L. VIDAL, «Catón y Ennio: Notas sobre el conflicto entre helenismo y tradición romana», A. Cascón Dorado (coord.), *‘Donum amicitiae’: estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*, Madrid 2008, pp. 519-528 y A. ROSSI - B.W. BREED, «Introduction: Ennius and the traditions of epic», *Arethusa* 39 (2006), pp. 397-425 (pp. 415-418).

10. Para una reflexión sobre las implicaciones de concebir una ‘retórica de la épica’ (frente a una ‘retórica en la épica’), cf. J. FARRELL, «Towards a rhetoric of (Roman?) epic», W.J. DOMINIK (ed.), *Roman Eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, Londres y Nueva York 1997, pp. 131-146.

11. Dicha extensión, además, hace que se trate de pasajes transmitidos por Cicerón y otros autores que acuden a Ennio debido al contenido de los pasajes citados, y no por gramáticos o tratadistas que nos ponen ante los ojos al Ennio exótico y hasta bizarro de las peculiaridades léxicas, sintácticas, etc. Para las citas de los *Annales* recurrimos a la edición comentada de O. SKUTSCH, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985 (reproducimos la numeración de versos de esa edición, que a su vez incluye entre paréntesis la numeración previa de Vahlen, y respetamos las decisiones ortográficas del editor); hemos acudido también al comentario ya antiguo de Q. ENNIO, *I Frammenti degli Annali*, editi e illustrati da Luigi Valmaggi, Turín 1900; recordemos además que hay dos traducciones modernas al castellano (en las colecciones «Alma mater» y «Biblioteca Clásica Gredos»): Q. ENNIO, *Fragmentos*, trad. Manuel Segura Moreno, Madrid 1999 y ENNIO, *Fragmentos*, trad. Juan Martos Fernández, Madrid 2006.

12. O. SKUTSCH, *op. cit.*, 556-562.

Si hay un recurso estilístico que resulta especialmente marcado e identificable en la épica, ya sea de carácter oral o culto, ese es el llamado ‘símil homérico’. Un buen ejemplo de ello nos lo proporciona un pasaje de Ennio (*Ann. sedis incertae* frg. 82) que, de nuevo, Macrobio (6, 3, 8) recuerda como intermediario entre Homero (*Il.* 6, 506-511) y Virgilio (*Aen.* 11, 492), a lo que los estudiosos modernos añaden la contribución de un Apolonio Rodio (3, 1259-1262) que continuaría perfilando el Ennio helenístico del que venimos hablando¹³. Los cinco hexámetros rezan así:

535 (514) *Et tum, sicut equos qui de praeseptibus fartus
Vincla suis magnis animis abrumpit et inde
Fert sese campi per caerula laetaque prata
Celso pectore; saepe iubam quassat simul altam,
Spiritus ex anima calida spumas agit albas*

Y en ellos Ennio habría condensado el original de la *Iliada*, prescindiendo de los detalles que no le parecen relevantes en un intento de obtener un texto más ‘alejandrino’ que ‘homérico’¹⁴.

La tercera y última muestra de esta ‘retórica de la épica’ la encontramos en uno de los fragmentos más extensos de los *Annales* (1, 29, citado por Cíc. *diu.* 1, 40-41), que presenta un pasaje en el que se contiene uno de los recursos formales que más claramente caracterizan a la épica: el discurso en primera persona de los personajes que participan en la acción del poema. En este caso es Ilia quien habla, que aquí se presenta como hija de Eneas y madre de Rómulo y Remo y que relata el sueño turbador que ha tenido¹⁵:

34 (35) *Et cita cum tremulis anus attulit artubus lumen.
Talia tum memorat lacrimans, exterrita somno:
‘Eurydica prognata, pater quam noster amaui,
Vires uitaque corpus meum nunc deserit omne.
Nam me uisus homo pulcer per amoena salicta
Et ripas raptare locosque nouos. ita sola
40 (41) Postilla, germana soror, errare uidebar
Tardaue uestigare et quaerere te neque posse
Corde capessere: semita nulla pedem stabilibat.
Exim compellare pater me uoce uidetur
His uerbis: «o gnata, tibi sunt ante gerendae*

13. O. SKUTSCH, *op. cit.*, 683-687.

14. M. VON ALBRECHT, «Ennius. *Elocutio*. A horse simile or a clash of two cultures. A Hellenistic poet in an archaic society», Id., *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, Boston y Colonia 1999, pp. 63-73.

15. L. VALMAGGI, *op. cit.*, pp. 10-12 y O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 193-202.

- 45 (46) *Aerumnae, post ex fluuio fortuna resistet.»
Haec efatus pater, germana, repente recessit
Nec sese dedit in conspectum corde cupitus,
Quamquam multa manus ad caeli caerula templa
Tendebam lacrumans et blanda uoce uocabam.*
- 50 (51) *Vix aegro cum corde meo me somnus reliquit.’*

Una vez más, las resonancias nos llevan la *Eneida* (al coloquio entre Dido y su hermana en el libro IV) y, de manera similar a los dos casos anteriores, la técnica de Ennio le sitúa aquí de pleno dentro del gusto helenístico por el conflicto interno y el psicologismo de los personajes¹⁶.

Señalemos, antes de pasar al apartado siguiente, que esta dimensión de texto altamente retorizado fue ya detectada en el momento en el que Ennio reingresa en la cultura europea moderna: la primera edición de cierta calidad filológica, la de Girolamo Colonna de 1585¹⁷ (que sucedió a la pionera y meritoria pero deficiente de los Étienne de 1564), incluye en sus largos prolegómenos una *Vita Ennii*¹⁸ que dedica nada menos que un tercio de su extensión a ilustrar cómo en los fragmentos editados aparece una larga serie de figuras retóricas¹⁹. Entiéndase: un filólogo de esa época, es cierto, no puede dejar de leer cualquier texto poético antiguo *sub specie elocutionis*, pero la prolija ejemplificación que despliega Colonna es una muestra de que Ennio admite tan bien como Virgilio esta lectura retórica.

3. ORADORES EN LOS *ANNALES*: LA RETÓRICA EN ACCIÓN

Como explica von Albrecht, «the pioneers of Latin epic could not have created their poetic language, if there had not been the linguistic arsenal of Latin political and forensic oratory and of Roman law.»²⁰ Esto apunta a algo evidente: a la vez que Ennio compone sus *Annales*, la práctica de la oratoria es habitual en Roma – no hay más que pensar en Catón el censor²¹–, y por más que el adiestramiento

16. Cf. al respecto R. ONIGA, «La tecnica drammatica nel sogno di Ilia (Ennio, *Annales*, vv. 34-50 Skutsch)», I. Tar (ed.), *Epik durch die Jahrhunderte (Internationale Konferenz Szeged 2.-4. Oktober 1997)*, Szeged 1998, pp. 99-107 y J. ELLIOT, «The voices of Ennius’ *Annals*», W. Fitzgerald - E. Gowers (ed.), *op. cit.*, pp. 48-50 (pp. 46-50).

17. El título completo reza *Q. Ennii Poetae vetustissimi quae supersunt Fragmenta, ab Hieronymo Columna conquista, disposita et explicata*, ex officina Salviana, 1585 (hemos consultado el ejemplar de British Library, c.107.de.4).

18. *Q. Enni poetae uetustissimi quae supersunt fragmenta*, Nápoles 1585, pp. VIII-XVI y 1-32 (la numeración de las páginas recomienza y cambia de romanos a arábigos).

19. *Ibidem*, pp. 23-32.

20. M. VON ALBRECHT, *Roman Epic. An interpretative introduction*, Leiden, Boston y Colonia 1999, p. 21.

21. Sobre la relación personal entre Ennio y Catón, cf. A. ROSSI - B.W. BREED, *op. cit.*, pp. 405-406, donde se recapitulan las posturas al respecto y se remite a la bibliografía pertinente.

retórico no sea enseñanza extendida en Roma, los oradores constituyen una realidad relativamente familiar que también tiene cabida en el mundo de una epopeya que además del pasado legendario canta hechos históricos y poco remotos cronológicamente.

Nos detendremos por ello a continuación en unos pocos pasajes de los *Annales* en los que la acción de la retórica no es que se deje sentir en la composición del poema, sino que pasa a ser tratada como parte del contenido argumental del mismo, de manera más o menos directa.

El primero de ellos (*Ann.* 6, 17, citado por VARR. *L. L.* 7, 41) nos remite a un mundo en el que la oratoria aún está en una situación ‘pre-institucional’²². En efecto, aparece el término *orator*, pero la acción que se le atribuye a quien recibe este nombre no se desarrolla ante una asamblea o un tribunal, sino que es la de haber fracasado en la obtención de la paz en una misión diplomática:

202 (207) *Orator sine pace redit regique refert rem*

Valmaggi ya indicó que el valor que tiene aquí *orator* (‘negociador’, ‘embajador’), apuntaría al significado primitivo del término y a la función que desempeñaba el individuo así denominado, algo atestiguado ampliamente en otros autores arcaicos²³.

El término *orator* vuelve a aparecer en otro texto también citado por Varrón en el mismo pasaje del *De lingua latina* (*L. L.* 7, 41). Se trata de un par de palabras cuya situación en parte alguna de esta obra de Ennio resulta imposible (*Ann. sedis incertae* frg. 131):

593 (582) *oratores doctiloqui*

Según se extrae del contexto en el que Varrón inserta esta cita, estamos todavía ante *oratores* que desempeñan labores diplomáticas, aunque el uso del curioso adjetivo compuesto *doctiloquus* –que no volvemos a tener atestiguado hasta el siglo IV– nos remite a la importancia que revestía el ejercicio público de la palabra en manos de estos personajes²⁴.

Hay otro fragmento (*Ann.* 17, 6), citado por Servio (SERV. auct. *Georg.* 4, 188) a cuenta del significado del verbo *musso* (‘callar’), en el que también parece apelarse a la necesidad de que ciertos ciudadanos cualificados alcen su voz cuando ello sea conveniente:

435 (446) *Noenu' decet mussare bonos qui facta labore
Enixi ꝑ militiam peperere*

22. O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 364-365.

23. L. VALMAGGI, *op. cit.*, p. 56.

24. O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 730-731.

Según Skutsch, se puede deducir casi con seguridad que de lo que aquí se trata es de requerir la intervención oral en la vida pública de aquellos ciudadanos que se han distinguido por su conducta en campañas militares: ya no estaríamos ante *oratores* que actúan ante naciones extranjeras, sino ante *milites* cuya autoridad, expresada verbalmente –en público, como es lógico–, ha de guiar a su comunidad una vez que salgan del indeseable silencio en que se han instalado²⁵.

En el texto siguiente (*Ann.* 9, 6) hace ya su aparición el *orator* denominado como tal y presentado como participante activo de la vida pública. Los versos de Ennio, citados por Cicerón en su *Brutus* (57-59) evocan la figura de Marco Cornelio Cetego, que desempeñó el consulado junto con Marco Tuditano en 204 a. C.²⁶

304 (303) *Additur orator Cornelius suauiloquenti*
Ore Cethegus Marcus Tuditano collega
Marci filius. is dictus popularibus ollis
Qui tum uiuebant homines atque aeuom agitabant
Flos delibatus populi Suadaique medulla.

El adjetivo con el que se califica a Cornelio Cetego –*suauiloquens*, calco del griego ἡδυσπής–es claramente análogo al *doctiloquus* que veíamos más arriba, aunque aquí la alusión a las dotes oratorias del personaje es más evidente: a Cetego, como dice Ennio, se le llamaba popularmente «médula de la Persuasión» (*Suadai ... medulla*), en una metáfora de fácil comprensión para los hablantes de distintas lenguas modernas (español o inglés, sin ir más lejos) pero que en latín, como ya señaló Skutsch, es inusitada²⁷.

La imagen transmite una fuerza innegable: la personificación de la persuasión, la Πειθῶ que en el mundo griego tenía ya larga tradición²⁸, se traduce aquí en una *Suada* –etimológicamente relacionada con el *suavis* de *suauiloquens*²⁹– que la elocuencia de Cetego encarnaría ejemplarmente. El *orator* Cetego sería enton-

25. O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 595-597.

26. O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 480-486; hay, sin embargo, quienes prefieren pensar que Ennio se refiere a la censura en la que coincidieron como colegas en 209 a. C. o, incluso, proponen, a partir del sentido de *orator* que ya hemos examinado, una embajada de fecha imposible de determinar (L. VALMAGGI, *op. cit.*, p. 90).

27. O. SKUTSCH, *op. cit.*, p. 486, consigna tan solo dos *loci paralleli* en griego y advierte de que difícilmente los coetáneos de cetego se hubieran expresado en los términos que imagina Ennio.

28. Cf. G. CALBOLI - W.J. DOMINIK, «Introduction: the Roman *Suada*», W.J. Dominik (ed.), *Roman eloquence: rhetoric in society and literature*, Londres y Nueva York 1997, pp. 3-12 (pp. 3-4); Peito, divinización de la persuasión, aparece a menudo en el cortejo de Afrodita, y en las etapas más antiguas se la considera hija de Ate (el Error), pero otras versiones, que la ponen más en conexión con el papel que desempeña en las polis, prefieren presentarla como hermana de Tique y Eunomia y como hija de Prometeo (Grimal remite en su popular *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona 1981, s. u.) a PAUS. I, 22, 3; ESQ. *Agam.* 385 ss; ALCMÁN, *ap.* PLUT. *De fort. rom.* IV, 318 b).

29. W. BEARE, «Flos delibatus populi suadaeque medulla», *Classical Review* 40 (1926), p. 192.

ces una especie de intermediario entre poderes de origen divino que escapan al control humano y los ciudadanos cuyas vidas administra desde la más alta magistratura de la república.

El último de los textos sobre el que nos detendremos (*Ann.* 8, 1) nos lo transmiten varios autores, aunque es Aulo Gelio (20, 10, 4) quien nos proporciona la versión más extensa. El fragmento, aun fuera de su contexto, apunta explícitamente a los desastres de la guerra como resultado funesto del abandono de la oratoria, de la renuncia, puede deducirse, a solventar el conflicto mediante el uso de la palabra. Los seis hexámetros y medio, que algunos estudiosos han considerado parte de un discurso que Ennio haría pronunciar a uno de sus personajes³⁰, dicen así:

247 *proelia promulgantur,*
 (268) *Pellitur e medio sapientia, ui geritur res;*
Spernitur orator bonus, horridus miles amator;
 250 *Haud docti dictis certantes, nec maledictis*
Miscent inter sese inimicitias agitantes;
Non ex iure manu consertum, sed magis ferro –
Rem repetunt regnumque petunt – uadunt solida ui

Como ya señaló Valmaggi³¹, parte de este fragmento es también citado por Cicerón en uno de sus discursos (*Pro Murena* 30), donde contrapone este *orator bonus* al «*orator odiosus in dicendo ac loquax*». Asistimos, pues, a uno de los primeros lugares en los que se formula, siquiera de manera indirecta y autoconcediéndonos cierto margen de interpretación, el ideal romano del *uir bonus dicendi peritus* que Catón perfila por los mismos años y que de tan larga fortuna posterior gozó. El *orator bonus* cuyo desprecio acarrea las desgracias que describe Ennio –o su personaje– es el *probus uir* que interviene en la administración del estado ofreciendo su *sapientia* y sus dotes oratorias, el *uir ciuilis uereque sapiens* que postuló Quintiliano como ideal humano tres siglos más tarde en su *Institutio oratoria*³².

En efecto, según se ha ocupado de mostrar Habinek³³, Ennio contrapone en otro pasaje (*Ann.* 7, 2, vv. 211-212) la *sophia* griega con la *sapientia* romana, en la idea de que la segunda es un perfeccionamiento de la primera. Ennio proporcionaría así los cimientos para una concepción clave de la ideología imperial según la cual muchos de los elementos de la cultura griega acabaron por encontrar su plena realización en la Roma del Imperio³⁴. El ideal del *sapiens* quintiliano,neo,

30. O. SKUTSCH, *op. cit.*, pp. 432-437.

31. L. VALMAGGI, *op. cit.*, p. 77.

32. *Inst.* 11, 1, 35.

33. TH.N. HABINEK, «The wisdom of Ennius», *Arethusa* 39 (2006), pp. 471-488.

34. *Ibidem*, p. 486.

al igual que en la concepción fundadora de Ennio, supera al *philosophus* griego gracias a la conjunción ideal de esa sabiduría (*sapientia*) que no es sólo *sophia* y de una elocuencia que el *sophos* injusta y ciegamente desprecia.

4. CONCLUSIÓN: ORATORIA ‘PRE-RETÓRICA’ Y RETÓRICA MORAL

A pesar de las limitaciones que impone la naturaleza fragmentaria de lo que podemos leer de los *Annales* de Ennio, la presencia de la retórica se hace evidente en dos vertientes: en primer lugar, en la técnica épica enniana, refinada a la manera helenística y atravesada de recursos retóricos en los que se mezcla el sabor homérico con la sofisticación alejandrina; y, en segundo lugar, en la aparición ocasional de personajes que desempeñan la función de oradores que podemos calificar como ‘pre-retóricos’, tanto por la época en la que se ambientan los acontecimientos que narra el poema como por la formación cultural estándar de la Roma en la que vive el autor.

Si dirigimos nuestra atención hacia los versos en los que Ennio da vida a estos personajes, se percibe con intensidad el ideal moral y catoniano del *uir bonus* que preside un retrato del *orator* en el que, así, confluyen lo descriptivo con lo prescriptivo, el relato de lo pasado con la formulación de un ideal presente y futuro. En esta propuesta moral de Ennio residiría buena parte de la ‘romanidad’ de los *Annales*, que, como han señalado Rossi y Breed, «has tended to be either ignored or downplayed, as the epic was usually seen as a work that openly and polemically distanced itself from (...) Latin tradition»³⁵.

Ennio contribuiría de este modo³⁶, y en un momento muy temprano de la literatura y la cultura romanas, a perfilar la figura de un orador ideal dotado ya de rasgos como la *sapientia*, la *probitas* y la ‘bona’ *eloquentia*. Con el paso de los siglos, este modelo humano apuntado por Ennio es perfeccionado en su descripción por Cicerón y Quintiliano, y gracias a la reelaboración del mismo en el seno del humanismo renacentista, acaba por constituirse en una referencia ideológica y cultural firmemente instalada en la historia occidental.

35. A. ROSSI - B.W. BREED, *op. cit.*, p. 418.

36. La figura de un Ennio mucho más activamente comprometido con el ambiente político en el que se sustenta que sus predecesores alejandrinos ha sido defendida por E. SCIARRINO, «The introduction of epic in Rome: cultural thefts and social contests», *Arethusa* 39 (2006), pp. 449-469.

LA POESÍA CULTA LATINA: *EXCUSATIO* Y ÁMBITO EN LA ROMA
ARISTOCRÁTICA DE ÉPOCA DE TRAJANO. VERSOS DESVERGONZADOS,
POETAS DECOROSOS

JAVIER GÓMEZ GIL
Universidad de Zaragoza

Resumen: Plinio el Joven requiere de la excusa para aclarar su controvertido *éthos* de noble romano dedicado a las aficiones literarias, especialmente la versificación culta. Su *corpus* epistolar refleja dos repertorios distintos de motivaciones: la poesía como entretenimiento de la nobleza y la poesía como ejercicio para el lenguaje. Ambos repertorios cuentan con la idea de *otium* como base. Ese *otium* en cambio es inviable para los miembros de la aristocracia romana, al menos en lo que a las relaciones literarias se refiere, constituidas en torno a *circuli* presentes en Roma, importantes grupos de actividad social y política.

Palabras clave: *éthos*; *excusatio*; *otium*; *circuli*; poesía latina época de Trajano; Plinio el Joven.

Summary: Pliny the Younger used to display in his letter the rhetorical device of *excusatio* in order to polish his controversial *ethos*, disrupted by the intermixing categories of landowner nobleman with political responsibilities and amateur versifier, devoted to culte poetry. The corpus shows two different kind of motivacional repertories to justify those supposed literarian jokes: the versification as high society entertainment and the versification as rhetorical progymnasmaton. Both repertories count on the *otium* concept as clue term, however it reveals the real problem of Pliny's *ethos*: the Roman aristocracy is not able to have a space completely separated to frivolous dedications. The literarian life, organized around public *circuli*, is actually an important part of the public dynamics, specially in the Empire, of the powerful class, including political activity.

Key words: *éthos*; *excusatio*; *otium*; *circuli*; Latin Poetry of Trajanean period, Pliny the Younger.

Gayo Plinio Cecilio Segundo o Plinio el Joven era miembro de la aristocracia local de Como, en el norte de Italia, y un terrateniente con posesiones a lo largo de toda la península. En Roma, aun siendo *homo novus*, desarrolló una importante carrera pública, no sólo como abogado, especializado en el tribunal de los centúmviros, esto es, en materia de herencias, sino como político. Las magistraturas curules le dieron rango de senador y desde esa posición desempeñó su papel más destacado como visagra entre la cámara y el Emperador, tal y como comenta Eugen CIZEK¹. El año 100 fue cónsul y finalmente en la cumbre de sus desempeños fue nombrado gobernador propretor con poderes de procónsul para Bitinia, donde se cree que murió repentinamente.

Esta biografía muestra una doble vertiente: por un lado se asemeja al perfil de los antiguos nobles romanos de época republicana. No es sorprendente que para un orador, abogado y político el modelo fuese Cicerón. Y por el otro, dado su carácter de *amicus principis*, se acerca a la poco tradicional figura de un miembro de corte, dedicado en este caso al desarrollo de una política cultural. E. CIZEK² ve en él la aspiración a dirigir la vida intelectual de Roma, desarrollando el cariz político de la literatura, y social, de donde la inquietud que muestra por las lecturas públicas (*Ep.* I 13, 5)³. Entramos, por lo tanto, en un plano de contradicción si asumimos que por el peso del *mos* sus presupuestos ideológicos pasaban por conservar al máximo la antigua apariencia y los antiguos modos de convivencia mientras que sus funciones eran ya bien distintas a aquéllas del siglo I a. e. c.

Aún más si precisamos que no se limitaba a ejercer el apoyo a escritores, bajo el rol de un mecenas, sino que era a la par protector de las letras y literato, como aporta Sir Ronald Syme⁴. El *Panegírico a Trajano* es el ejemplo más claro de este panorama biográfico. Pero, ¿cómo compagina sus otras labores literarias, con especial referencia a su dedicación versificadora? R. SYME⁵ p. 93 dice :

Some of Pliny's intimates, however, were unable to conceal their distress: the productions were not only frankly immoral, they were unseemly in a person of his station. *Pliny is at great pains to justify his incursion into the realms of conventional frivolity*⁶.

1. E. CIZEK, (1989): «La littérature et les cercles culturels et politiques à l'époque de Trajan», *ANRW*, II 33, 1, ed. W. HAASE, Berlin: New York: Walter de Gruyter. Véase p. 26.

2. *Op. cit.* (n. 1) p. 26.

3. Literalmente: *Sed tanto magis laudandi probandique sunt, quos a scribendi recitandique studio haec auditorum uel desidia uel superbia non retardat.* «Pero aún más deben ser alabados y aprobados a los que semejante desidia o desprecio de las audiencias no aparta de la afición de escribir y recitar.» (A no ser que se indique lo contrario, las traducciones de los textos antiguos las he realizado personalmente).

4. R. SYME, (1967) *Tacitus*. Oxford: Clarendon Press. Véase, p. 93: «desempeñaba el doble rol de literato por un lado y de mecenas por el otro.»

5. *Op. cit.* (n. 4), *ib. id.*

6. El subrayado es mío.

¿A qué se refiere el autor con *at great-pains*? En *Ep.* V 3, 1 nos habla Plinio del *copiosum sermo* que se formó en cierta ocasión sobre sus poemas: *Extitisse etiam quosdam, qui scripta quidem ipsa non improbarent, me tamen amice simpliciterque reprehenderet, quod haec scriberem recitaremeque*⁷. Y en *Ep.* VII 4, 1 comenta la sorpresa de Poncio en términos similares: *Ais legisse te hendecasyllabos meos; requiris etiam, quemadmodum coepim scribere, homo, ut tibi uideor, seuerus, uti ipse fateor, non ineptus*⁸. Plinio versificador pierde toda la *grauitas* que su personalidad senatorial le exige; de ahí surge esa necesidad de *justificar* –como decía R. SYME– una actividad particular que pone en compromiso a su *persona* política, no de cara al pueblo, ni mucho menos, sino de cara a los miembros del mismo *ordo* al que pertenece, que son los que enfatizan esas críticas. Desarrolla por lo tanto Plinio una retórica del *éthos* –y debemos tener en cuenta que el *éthos* romano se aparta de la versión aristotélica del mismo, dado que tiene una presencia constante en la vida en común, y aparece retorizado no sólo a la hora de elaborar un discurso sino en la misma explicación del papel personal en el tejido social. El *at great pains*, que comentaba R. SYME, se debe a que la retorización que hace Plinio de su *éthos* para incorporar a su perfil la tarea versificadora se realiza mediante tópicos que no se acomodarán con la realidad.

1. EXCUSATIO Y COMMENDATIO

Hay una expresión paralela entre Plinio y Quintiliano que es de notorio interés para entender el valor retórico de los tópicos con los que aquél trata de lustrar su *éthos* con el debe del versificador. Aquél envía por correo a Paterno su libro de poemas y le adjunta una carta (*Ep.* IV 14) que acaba conformada como el prólogo de los mismos. Un texto que se desarrolla con un carácter marcadamente apologético, comenzando desde la primera línea en la que reconoce que lo más esperable recibir de él sería un discurso. Y siguiendo el hilo de la exposición, al final le dice (§ 8): *Nam longa praefatione uel excusare uel commendare ineptias ineptissimum est*⁹. Quintiliano, por su parte, cuando va a explicar el *officium* del *éthos* hace una mención en los mismos términos (*Inst.* VI 2, 11): *Quidam commendationem atque excusationem propria huius officii putauerunt*¹⁰. El rétor saca a la luz esta bipartición sólo para anotar a continuación que es total-

7. «Hubo algunos que no es que censurasen las obras en sí, sin embargo amistosamente y sin maldad me reprendieron a mí por escribirlas y recitarlas.»

8. «Dices que leíste mis endecasílabos; es más, me preguntas cómo comencé a escribir, un hombre, según te parezco y reconozco yo mismo, serio y no frívolo.»

9. «Es de lo más tonto excusar o recomendar lo que es tonto de por sí.»

10. «Algunos pensaron que los elementos propios de esta tarea eran la *commendatio* y la *excusatio*.»

mente superable aun siendo acertada¹¹: quizá algo apropiado para una *captatio* a manera de prólogo como la que está realizando Plinio.

Pero, ¿a qué hacen referencia esos dos términos? La *commendatio* se trata sencillamente de la búsqueda de la simpatía del interlocutor a favor de uno mismo, una forma de asegurarle que nos ponemos a su disposición confiando en su buena voluntad. Mientras tanto, *excusatio* sería un término marcado. No se puede confiar en esa buena voluntad porque se reconoce de principio que nuestra parte posee algún núcleo de negatividad. Se aprecia esto en el propio Quintiliano, en el capítulo del *De apte dicendo* (*Inst.* XI 1, 67), cuando dice que Cicerón, en la defensa de Opio contra Cota por una acusación de malversación y traición: *Longa tamen praefatione excusavit officii sui necessitatem*¹². Debe entenderse que Cota era un personaje de la máxima dignidad, que había sido gobernador y que entonces había tenido a Opio bajo su cargo, mientras que éste último era un supuesto traidor y por ello el orador tuvo que detenerse en el prefacio antes de abordar el tema para explicar el porqué de dar la cara por un personaje tan impopular. Exactamente es lo mismo que pretendía reclamar él, Cicerón, de Hortensio por la defensa de éste en pro del nefando Verres (*In Verrem* II, V 176): *Nulla tibi, Quinte, cum isto cognatio, nulla necessitudo; quibus excusationibus antea nimium in aliquo iudicio studium tuum defendere solebas, earum habere in hoc homine nullam potes*¹³.

La *necessitas* que plantea Plinio es ya la tradicional desde la época de los Escipiones. Es la de la nobleza culta romana, helenizada y con inquietudes artísticas e intelectuales; se trata de la *humanitas* que concibe como *urbanitas* no marginar ningún aspecto connatural al hombre, por lo que a la par de la seriedad tiene que cultivarse la jovialidad, el desenfado y lo burlón. En *Ep.* V 3, 2 dice Plinio: *Aliquando praeterea rideo iocor ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breuiter amplectar, homo sum*¹⁴. Que se adapta además al canon de la aristocracia, marcado por el equilibrio y la armonía, se aprecia sobre todo en *Ep.* VIII 21, 1-2: *Ut in uita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum existimo seueritatem comitatemque miscere, ne illa in tristiam, haec in petulantiam excedat. Qua ratione ductus grauiora opera lusibus iocisque distingo*¹⁵.

11. Justo a continuación se lee: (...) *nec abnuo esse ista in hac parte, sed non concedo ut sola sint.* «No niego que se den en esta parte, pero no admito que sean los únicos elementos.»

12. «Sin embargo con un largo prefacio excusó la inevitabilidad de su tarea.»

13. «No tienes, Quinto, con éste ningún parentesco, ningún vínculo indisoluble; de estas *excusationes* con que solías antes defender tu excesivo celo en algunos juicios, no puedes encontrar ninguna en este hombre.»

14. «De vez en cuando además me río, gasto bromas, enredo y, para engoblar todos los tipos de inocente relajación: soy humano.»

15. «Así en la vida como en la literatura considero de lo más armónico y propio de la naturaleza humana mezclar la seriedad con la comicidad, de manera que aquélla no devenga en amargura, ésta en obscenidad. Llevado por esta razón distingo las obras profundas de los juegos y las bromas.»

El *distingere* de esta última cita es fundamental. Versificar es un problema en sí: es indecente en sí mismo –eso se extraía del Poncio de *Ep.* VII 4 que se sorprendía de una costumbre tan impropia de un *seuerus* como Plinio–, pero también lo es en particular: es algo impropio de un senador, como se desprende de *Ep.* V 3, 1, y de ahí que como fuente de autoridad cite en esa carta una larga serie de senadores que se dedicaron también a la versificación en tiempos anteriores (véase § 5). Esta dúplice negatividad está referida así en el comentario a la carta mencionada por Adrian N. SHERWIN-WHITE p. 316¹⁶. Lo que merece sin embargo es notar cómo la idea de base que permite compatibilizar las dos facetas del *humanus* es, como se podrá extraer a través la cita siguiente, la separación de ámbitos *otium-negotium*: en *Ep.* IV 25 dirigida a Mesio Máximo, § 3, dice: *Quid hunc putamus domi facere, qui in tanta re tam serio tempore tam scurriliter ludat, qui denique omnino in senatu dicax et urbanus et bellus est?*¹⁷ El ámbito doméstico supera al público en la liberalidad de los comportamientos casi siguiendo un patrón de escalas. La ideología de la nobleza romana tiene constituidos dos ámbitos pretendidamente secluidos, lo que permite a una misma persona, a uno de ellos incluso, cultivar ambas facetas *humanae*: la de la jovialidad y la de la seriedad.

La *excusatio* tiene además que otorgar motivaciones que expliquen el interés de uno por esa actividad. Quintiliano en *Inst.* XI 1, 81 dice: *Quod si nulla contigit excusatio, sola colorem habet paenitentia*¹⁸, de lo que se entiende que la *paenitentia* requiere de algo más para constituirse en *excusatio*. Ese algo más son los juegos de tópicos que hacen del versificador un personaje con una motivación definida y comprensible, con un comportamiento esperable en la intimidad no compartida con los demás miembros del *ordo senatorialis*. Pero como la separación de ámbitos es imposible para un miembro de la nobleza romana –su *éthos* siempre es público– de ahí surgirán vacilaciones; es posible de hecho identificar dos repertorios de tópicos con los que Plinio da forma a sus *excusationes*. La alteridad *otium-negotium* está constituida de manera diferente en ambos: en el primero ese *otium* es el *locus amoenus*; mientras que en el segundo, el *otium* equivale al griego *scholé*.

16. A. N. SHERWIN-WHITE, (1966) *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*. Oxford: Clarendon Press. Dice: «**reprehenderet quod haec scriberem recitaremque.** (...) The point to be met was not that this conduct was indecent in itself –which he met in IV. 14. 4– but that it is was unbecoming in a senator.»

17. «¿Qué pensamos que hará éste en casa, si en un asunto de tamaño importancia en unas circunstancias tan serias se burla con tanta bufonería, quien es en el senado totalmente lenguaraz, desinhibido y presuntuoso?»

18. «Pero si no se propicia ninguna *excusatio*, el simple arrepentimiento tiene empaque.»

2. POESÍA DEPORTIVA¹⁹

Hablando de sus versos, le dice Plinio a Paterno en la carta-prefacio citada (*Ep.* IV 14, 4): *Ex quibus tamen si non nulla tibi petulantiora paulo videbuntur (...)*²⁰. Y a continuación le remite a escritores que no tuvieron reparos en cultivar escritos de ese tipo, pero sobre todo la cita la *lex catuliana* de la *uita proba* recogida en el poema 16 del veronés: la diferencia entre el pío poeta y los versos desvergonzados²¹. Se puede hablar de credo neotérico en el momento en el que la versificación se concibe como un entretenimiento galante de escasa relevancia. Las composiciones son *nugae* (*Ep.* IV 14, 8; *Ep.* VII 4, 5) y no requieren esfuerzo ni tenacidad romana, pues se escriben con *facilitas* (*Ep.* VII 4, 5 donde le dice a Poncio *septem eleges celeriter explicui*²²). A Paterno, en *Ep.* IV 14, 10, le invita a ser franco con su valoración, no será en ningún caso rudo si se muestra crítico porque esto no supone nada de importancia en las dedicaciones que marcan la carrera e identidad de Plinio: *Nam si hoc opusculum nostrum aut potissimum esset aut solum, fortasse posset durum uidere dicere: 'Quare quod agas', molle et humano est: 'Habes quod agas'*²³.

El *otium* que permite esta topificación se sitúa en un espacio y en un tiempo aparte. Se trata del espacio idealizado. En *Ep.* IX 10 a Tácito le dice que está en el campo y que es verano y que lo suyo es dedicarse a la caza y a la versificación. Remarca que la Minerva que hay que cultivar es la *delicata* (§ 2): *Itaque Minerua tantum seruiendum est* (dado que Diana se le resiste), *delicate tamen, ut in secessum et aestatem*²⁴. A lo largo de lo que resta en dicha epístola le dice que ha escrito durante el trayecto versos ligeros y superfluos, a los que ha añadido

19. E. MONTERO CARTELLE, (2000) «Tipología de la literatura erótica latina.» *Erotismo y literatura*, M. LEDESMA PEDRAZ (ed.), Jaén: Universidad de Jaén, señala esa particularidad de la poesía culta subida de tono respecto a los géneros populares (atelana, mimo) o directamente pornográficos, que no requerían ningún tipo de justificación, aquél porque pertenece un contexto aparte y éste porque en ningún caso podría llegar a serlo. En el caso de Plinio debo anotar que no estamos hablando estrictamente de poesía erótica. Los pocos versos suyos que conservamos son considerablemente *naïf* y él mismo se reconoce *timidior* (*Ep.* IV 14, 4). Se desprende sin embargo que lo propio de la poesía culta que cultivaba Plinio era la *uarietas* y que las justificaciones que contempla Enrique MONTERO CARTELLE sería aplicables a todo el género en conjunto.

20. «Si de estos versos alguno hay que te parezca un poco más grotesco.»

21. *Nam castus esse decet pium poetam/ipsam, versiculus nihil necesse est,/qui tunc denique habent salem et leporem/si sunt molliculi et parum pudici.*

22. «Desarrollé siete elegías rápidamente.»

23. «Pues si esta obrita fuese la mejor o la única que he compuesto, quizá pudiese parecer duro que dijese: 'búscate una dedicación; es tierno y humano: 'ya tienes una dedicación.'» Entiendo este pasaje como una cuestión identitaria: Plinio no tiene por qué buscarse un trabajo, pensemos un trabajo de verdad, pues ya lo tiene; es esto lo que hace de los *hendecasyllabi* algo completamente prescindible.

24. «Así que atenderé a Minerva solamente, eso sí, con dulzura, como es lo propio de vacaciones y en verano.» Al mismo Cornelio le repite el tópico en *Ep.* I 6, 3: *Proinde, cum uenabere, licebit auctore me ut panarium et lagunculam sic etiam pugillares feras: experieris non Dianam magis montibus*

otros ya en la finca cuando no encontraba nada mejor que hacer. Finalmente también ha corregido discursos, pero (§ 3) *id genus operis inamabile, inamoemum magisque laboribus ruris quam voluptabibus simile*²⁵. El *tópos*, ese lugar aparte que define aquí el *otium*, es entonces toda situación propicia al placer, al relax, a uno mismo. En el repaso que le hace a Poncio de su *cursus poeticus* (*Ep.* VII 4) dice que los primeros versos que escribió, la tirada de siete elegías que ya he citado, los escribió en verano y durante la siesta²⁶; pero no sólo eso, también es propicio el tiempo pasado *in uehiculo, in balineo, inter cenam*²⁷, como le dice a Paterno en la carta-prólogo. El *otium* no es el tiempo libre tal cual; es el *otium* por el *otium*, la *remissio* elegante. Y los versos un producto exótico (*Ep.* IV 4, 1: *Ego quasi ex aliqua peregrina delicataque merce lusus meos tibi prodo*²⁸).

3. GLORIA Y UTILITAS

Hay una segunda forma de concebir el *otium*: se trata de un *otium* provechoso, útil, más romano si cabe decir. ¿Pues qué ocurre cuando los poemas otorgan gloria al escritor, como le ocurría a Plinio? R. SYME, en el pasaje citado al comienzo²⁹, no sólo comenta que la tradición romana consideraba inapropiada la dedicación poética para un senador sino también como una base ilícita para conseguir *gloria* con su consiguiente influencia y *auctoritas*. En VII 9, 10 dice Plinio: *Lusus uocantur, sed hi lusus non minorem interum gloriam quam seria consequuntur*³⁰; y en *Ep.* IX 25, 2 a Mamiliano: *Incipio enim ex hoc genere studiorum non solum oblectationem, uerum etiam gloriam petere post iudicium*

quam Mineruam inerrare. «Así pues, cuando vayas a cazar, te lo digo yo, te convendrá llevar tanto la cesta y la cantimplora como las tablillas de cera: te darás cuenta de que no da más vueltas por el monte Diana que Minerva.» También en Marcial (XII 1) aparece esta misma asociación: recomienda alternar la caza y la lectura, pero hay que notar cómo lo que es un tópico general, el del *locus amoenus*, propicio para actividades despreocupadas, Plinio lo utiliza para su *excusatio* como versificador.

25. «Este tipo de trabajo es antipático, prosaico y más parecido a los trabajos del campo que a sus encantos.»

26. § 4 *Dein, cum meridie (erat enim aestas) dormiturus me recepissem nec obreperet somnus, coepi reputare maximos oratores hoc studii genus et in oblectationibus habuisse et in laude possuisse*. «Después, al retirarme a dormir la siesta (era de hecho verano) y como no conciliase el sueño, comencé a pensar que los más grandes oradores no sólo tuvieron este tipo de dedicación entre sus entretenimientos sino que lo pusieron entre sus méritos.»

27. *Ep.* IV 14, 2 (...) *Hendecasyllabos nostros, quibus nos in uehiculo, in balineo, inter cenam oblectamus otium temporis*. «(...) Nuestros endecasílabos, con los que nosotros cultivamos nuestro tiempo libre en la litera, en el baño, durante la cena.»

28. «Y yo te mando mis juegos como si perteneciesen al comercio exótico y refinado.»

29. *Op. cit.* p. 93.

30. «Se les llama juegos, pero estos juegos de hecho consiguen una gloria no menor que las cosas serias.»

*tuum, uiri eruditissimi, grauissimi ac super ista uerissimi*³¹, donde además se observa que Mamiliano, con sus cualidades tan correctas le insta a seguir con la labor. En *Ep.* VII, 4, 9 llega a comentar que para poder leerle sus poemas hay griegos que aprenden latín de propio e incluso componen tonadas con ellos³².

Sobre todo es interesante a partir de *Ep.* IX 23 apreciar cómo el *éthos* de un afamado Plinio literato acaba afectando su relación con el Estado: los centúmviros pierden su acostumbrada *auctoritas* y *grauitas* y se ponen en pie para aplaudirle; el senado le otorga reconocimientos mayores de lo esperado. Y finalmente comenta que provinciales venidos a la Urbs le reconocen no de cara, pero sí por sus escritos. La gloria literaria, lo que incluye también la poética, fortalece el *éthos* del noble que se da a conocer por ella. Y aún es más, fortalece su *auctoritas* dándole prestigio ante los tribunales –cosa que por otra parte equivale a poder–.

El problema reside en que nada que favorezca la *auctoritas* puede ser fácil y menos aún gratuito en una sociedad en la que se valora lo práctico y el esfuerzo, por lo que la pretensión de asociar versos a *nugae*, a *lusus*, queda fuera de lugar³³. Surge así un segundo repertorio (junto al de la *excusatio* del *otium*), en el que se aprecia una *utilitas* derivada de la composición de poemas y que por lo tanto recupera una *dignitas* para el versificador de la que carecía atendiendo al repertorio excusatorio anterior. Dirige Plinio una carta a Fusco (la *Ep.* VII 9, en la que hacía a su amigo sabedor de la *gloria* alcanzada por sus *lusus*); es un documento de teoría pedagógica, en el que la poesía se convierte en un ejercicio dentro de un programa de estudio para desarrollar las capacidades oratorias: pasa de *nuga* a ser *progymnásmaton* y por lo tanto una dedicación de provecho, en absoluto gratuita. La variedad de temas permite versarse en el tratamiento de materias comunes entre la vida y el foro: *amor*, *odio*, *ira*, *misericordia*, *urbanitas* (§ 13). Y en § 14 dice: *Inest his quoque eadem quae aliis carminibus utilitas, quod metri necessitate deuincti soluta oratione laetamur, et quod facilius esse comparatio ostendit, libentius scribimus*³⁴. El espíritu se relaja, pero también se estimula: los grandes oradores y personalidades del pasado, que antes ya eran un modelo a seguir, dice que se deleitaban con el ejercicio y el propio

31. «En efecto comienzo a cosechar de este tipo de dedicación intelectual no sólo placer, sino incluso gloria a partir de tu opinión, la de un hombre de lo más culto, de lo más sopesado y de lo más acertado sobre estas cosas.»

32. *Legitur describitur cantatur etiam, et a Graecis quoque, quos Latine huius libelli amor docuit, nunc cithara nunc lyra personatur.* «Se leen, se copian, incluso se cantan, y también los interpretan ora con la cítara ora con la lira griegos, a los que el aprecio por mi libro enseñó latín.»

33. E. MONTERO CARTELLE, *op. cit.* p. 43: «Es fácil justificar, en efecto, o al menos no presenta problemas de relación literatura-sociedad el género literario que tiene una función fustigadora, como la sátira, o la invectiva de la oratoria o la burla de la comedia, pero se necesita justificar la literatura que parece gratuita, como el epigrama o la poesía erótica personal.»

34. «Reside en éstos también la misma utilidad que en el resto de ritmos, porque constrictos por la necesidad de un metro nos regocijamos en el discurso libre y escribimos más a gusto, porque por comparación parece más fácil.»

Plinio subraya la diferencia que hay entre deleitarse-o-ejercitarse frente a deleitarse-y-ejercitarse. Su conclusión es que resulta asombrosa tal conjunción³⁵. Por supuesto, esto conduce a diferenciar una comprensión del *otium* de la otra. Es un *otium* destopicalizado, es decir, fuera de aquel *tópos* abstracto del *locus amoenus*. Se trata del tiempo libre suficiente para poderse dedicar al estudio y a la práctica. En § 9 le dice a Fusco: *Fas est et carmine remitti, non dico continuo et longo (id enim perfici nisi in otio non potest), sed hoc arguto et breui, quod apte quantas libet occupationes curasque distinguit*³⁶.

4. LOS *CIRCULI*

Ambos repertorios aparecen entremezclados entre sí³⁷: pero en cualquiera de los dos casos aparece el problema en el que la poesía pasa a ser un actividad social. Aquella idea de *otium* como tiempo para uno mismo resulta inoperativa para construir motivaciones excusatorias en el momento en el que se sale del ámbito apartado, del silencio del bosque, y se someten a valoración las composiciones. Pero lo mismo puede decirse del *otium* imprescindible para versificar en sucio cuando lo escrito trasciende las tablillas de cera. Sobre todo porque no pasan exclusivamente del uso personal del escritor al uso personal del lector. No existe esa intimidad. Al contrario, los versos se comparten colectivamente además de las copias que circulan de mano en mano; se leen en común, se organizan sesiones de lectura. No sólo los poemas, sobre todo las sátiras o las obras de historia, piezas teatrales, incluso los discursos (pese a que en tiempos de Plinio fuese una novedad³⁸). Se trata de funciones propiamente dichas, en salas provistas

35. § 12: *Itaque summi oratores, summi etiam uiri sic se aut exercabant aut delectabant, immo delectabant exercabantque. Nam mirum est ut his opusculis animus intendatur remittatur.* «Así es cómo los más grandes de los oradores, incluso los más grandes de los hombres se ejercitaban o se deleitaban, mejor aún se deleitaban y se ejercitaban. Pues es asombroso cómo con estas obritas el espíritu se entona, se relaja.»

36. «Lícito es también relajarse con un poema, no digo uno largo y prolijo (pues esto no puede hacerse sino es con tiempo libre), sino este que es agudo y breve, que se aparta de cuantas ocupaciones y preocupaciones apetezca.»

37. Quiero hacer notar que he prescindido de cualquier indicio cronológico dada la atemporalidad premeditada de las cartas de Plinio el Joven (véase su declaración programática en *Ep.* 1, 1). Pero algunos grandes especialistas han podido establecer cronologías relativas entre ellas y han conjeturado fechas. Siguiendo esta línea se podría apreciar un progresivo aumento de la celebridad como autor de Plinio, lo que podrían ayudar a vislumbrar una deriva, delimitando el proceso de confusión entre un repertorio de tópicos y el otro: así, conforme mayor fama alcanzaban sus endecasílabos, menos énfasis en el tópico de *nugae*. A. N. SHERWIN-WHITE en la p. 289 de su comentario para la Oxford citado n. 17 establece la secuencia IV 4, presentación de su libro de endecasílabos; V 3, respuesta a las críticas; VII 4, origen de su dedicación a la poesía; VII 9, poesía como *progymnasmata* (cuya trascendencia en el cambio de repertorio se verá ahora mismo); VIII 21, presentación del segundo volumen.

38. Se gana por ello alguna crítica que otra (*Ep.* VII 17, 7 donde habla de *sermunculi*).

de sillas y con su consiguiente programa sobre lo que se va a atender. Plinio demuestra cierta inquietud por la situación, crítica según él, de estas actividades culturales. Ya he citado de *Ep.* I 13 el § 5 en el que se quejaba por la desidia y el desprecio de las audiencias por la poesía. Esa misma carta comenta cómo algunos pensaban, para desesperación de Plinio, que las lecturas de los poetas no eran sino una pérdida de tiempo³⁹. Pero también ofrece detalles que permiten pensar en los teatros de las clases burguesas del siglo XIX: un pretexto para citarse e intercambiar cotilleos (§ 2: *Plerique in stationibus sedent tempusque audiendi fabulis conterunt*⁴⁰); o un espacio necesario para darse a conocer y establecer vínculos. De hecho, Plinio, en calidad de mentor de la cultura, no podía faltar a esas citas; en § 5-6 dice: *Erant sane plerique amici; neque enim est fere quisquam, qui studia, ut non simul et nos amet. His ex causis longius quam destinaveram tempus in urbe consumpsi*⁴¹.

En *Ep.* V 3, aquella carta a Ticio Aristón en la que responde a las críticas de sus detractores por poeta y por leer en público, termina diciendo Plinio (§ 10): *Atque ita disputo quasi populum in auditorium, non in cubiculum amicos aduoracim, quos plures habere multis gloriosum, reprehensioni nemini fuit*⁴². De aquí parece desprenderse que estas lecturas eran distintas de las otras mencionadas un poco más arriba y que practicaron escritores como Juvenal y como Tácito⁴³. Anne-Marie GUILLEMIN⁴⁴ remarcó este hecho e hizo notar cómo las lecturas de Plinio no son de aparato ni oficiales, no tienen preparativos ni puesta en escena, sino que iban dirigidas al grupo de amigos. Su objetivo era el perfeccionamiento de las obras⁴⁵:

C'est dans ces réunions tout à fait intimes ou peu nombreuses que le dernier lustre se donnait à l'ouvrage très cher, très coressé, qui devenait pour tout le groupe une sorte d'enfant adoptif dont nul ne pouvait plus se désintéresser⁴⁶.

A.-M. GUILLEMIN (p. 262) consideró esta crítica previa paso necesario para la publicación. Para conseguir la *gloria* hay que afrontar los versos ante los juicios

39. § 4: *Nunc otiosissimus quisque multo ante rogatus et identidem admonitus aut non uenit aut, si uenit, queritur se diem (quia non perdidit) perdisse. (...)*

40. «La mayoría se sientan en las zonas comunes y gastan el tiempo del recital con chismes.»

41. «Eran efectivamente la mayoría de ellos amigos, pues no hay prácticamente nadie que ame estas dedicaciones y que al mismo tiempo no nos ame a nosotros. Por estos motivos pasé en la Ciudad un tiempo más largo del que había destinado.»

42. «Y razono como si convocase al pueblo a un auditorio y no a unos amigos a mi casa, a quienes tenerlos en abundancia ha sido honra para muchos, de baldón para nadie.»

43. Véase 7, 39-47 y *Dial.* 9 respectivamente.

44. A. M. GUILLEMIN, (1927). «Sociétés de gens de lettres au temps de Pline». *REL* 5, pp. 261-292.

45. En realidad de cualquier tipo de obra, incluso los discursos como comenta en *Ep.* VII 17. En el caso de los poemas, por cierto, este celo del continuo acabamiento de los mismos rechaza aquél tópico de la *facilitas* que aparecía unido a la idea de *nugae*.

46. *Op. cit.* (n. 45), p. 285.

críticos de los amigos, que tienen que otorgar una especie de *nihil obstat*. En el corpus epistolar de Plinio hay numerosas referencias a la situación: tanto Plinio hacia sus amigos como sus amigos hacia Plinio se intercambian estas opiniones⁴⁷.

Estas reuniones, sean literarias o no, son el ambiente propio de la nobleza romana. Es su espacio exclusivo, pero en ningún caso es *otium*, al menos las que se celebran en la Urbs. Todo lo que quede cerca del centro de poder, en el que los miembros del *ordo* senatorial ejercen todos los resortes de su influencia, acaba teniendo una relevancia directa en la imagen del noble. De las cartas de Plinio se extrae lo frágil que podía llegar a ser mantener el tipo en una lectura: en *Ep.* VI 15 comenta el ridículo al que fue reducido su amigo Paseno Paulo cuando el pie introductorio que había escogido para sus versos se le vino abajo por una broma de uno de los asistentes (literalmente en § 4: *Tam sollicitate recitaturis providendum est, non solum ut sint ipsi sani uerum etiam ut sanos adhibeant*⁴⁸). El contexto de estas reuniones se inserta en las costumbres de sociedad de las clases altas romanas, que se relacionaban mediante cenas. Esas cenas, cuando se celebraban en Roma, rodeado de *clientes* y enemigos podían dar lugar a situaciones comprometidas. Plinio cita en *Ep.* III, 12 el caso de Catón, véase § 2: *Erunt officia antelucana, in quae incidere impune ne Catoni quidem licuit, quem tamen C. Caesar ita reprehendit, ut laudet*⁴⁹. Cultivar la literatura, lo que suponía lecturas y reuniones, podía ser entonces criticado como comportamiento indecoroso en ese mismo sentido en el que Catón fue censurado por Julio César. De ahí no es raro que la asociación *otium*-poesía, que aparecía con el credo neotérico, no esté vigente en momentos realmente bastante activos.

47. En *Ep.* V 12 a Terencio Escauro le dice que la lectura entre amigos de un discurso sirve para depurar la obra y tomar correcciones. En II 10, 5 le dice a Octavio Rufo que se anime a leer en público por comprobar el placer que otorga que tus poemas se conozcan. Plinio como objeto se ve en V 3, 7 que ya he citado (recibía críticas no sólo por escribir sino también por recitar). O VII 7, 17 donde hace también referencia a los *sermunculi* de sus detractores por leer en público sus discursos. En IV 4, 14 busca la opinión de Paterno que debe atender a lo perfecto en su género (§ 6-7) y en VII 4, 10 donde dice a Poncio que los demás han dado su aprobación. Son interesantes los detalles de VIII 21, 4-6 donde se describe al *amicus* que acude a esas sesiones, véase § 5: *Amat enim qui se sic amari putat, ut taedium non pertimescat; et alioqui quid praestant sodales, si conueniunt uoluptatis suae causa? Delicatus ac similis ignoto est, qui amici librum bonum mauult audire quam facere.* «Quiere a sus amigos quien se considera tan amado que no tema aburrirlos; y además, ¿qué es lo que ofrecen los camaradas si se presentan en la reunión por darse el gusto? Un exquisito y similar a un agregado es el que prefiere escuchar un buen libro a contribuir en él».

48. «Los que van a recitar deben cuidar con tanto celo el estar ellos mismos cuerdos como el que lo estén los que acuden a la recitación.»

49. «Habrá obligaciones mañaneras, a las que ni siquiera a Catón le estuvo permitido afrontar impunemente, a quien Gayo César censuró sin embargo de tal manera que lo acabó alabando.» Se refiere esto último a que César le reprochó abochornar a sus clientes, de lo que Plinio, desconocedor del concepto vergüenza ajena, interpretó como reverencia hacia la personalidad de Catón por haber sorprendido en su falta de pudor.

Pero aún hay un segundo problema aparejado, quizá mucho más importante y que requeriría un análisis mucho más detallado. E. CIZEK comenta cómo los grupos de amigos habían tomado nuevas formas bajo el Imperio. Sus valores eran distintos a los que tendría por ejemplo el círculo de Escipión: ahora eran micro unidades con fuerza política. Grupos activos que de una manera u otra mantenían en equilibrio el programa dirigido por el *princeps* y los intereses de la nobleza. Así, Plinio, como cabeza visible de su entorno quedaba contestado porque en beneficio propio estaba desaprovechando el capital social que parte de la nobleza había puesto bajo su guía. Estaba utilizando su *circulum* para darse renombre de personaje ilustrado y culto, en pro de sus intereses personales, como orador, fomentando el éxito como abogado de herencias, y como político. La fama personalista que lo caracteriza era una forma evidente de quebrar la tradicional solidaridad de la nobleza romana.

*CARMEN DE FIGURIS VEL SCHEMATIBUS: UN POEMA PRECEPTIVO
SOBRE LA ELOCUTIO RETÓRICA EN LA LATINIDAD TARDÍA*

CECILIA MEDINA LÓPEZ-LUCENDO
Universidad Complutense

Resumen: El *Carmen de figuris vel schematibus* es un poema escrito en hexámetros en el que se explican y ejemplifican diferentes figuras retóricas. La crítica general lo sitúa a finales del s. IV, es decir, en el espacio literario de la latinidad tardía. Son muchas las peculiaridades formales que presenta este tratado retórico, y que demuestran la maestría como poeta de su anónimo autor. Uno de los aspectos más sorprendentes del tratado es la terminología retórica en latín empleada para denominar las distintas figuras; a través de la creación de terminología nueva, el autor parece buscar la originalidad formal y la *varietas*, rasgos éstos de intensa vigencia en la literatura de la latinidad tardía. Esta sorprendente terminología, además, nos pueden guiar a la hora de comprender algunos aspectos sobre la génesis y las posibles aspiraciones de este poema retórico.

Palabras clave: *elocutio*; figuras; *Carmen de figuris vel schematibus*; *Rhetores Latini Minores*.

Abstract: The *Carmen de figuris vel schematibus* is a poem written in hexameters in which different rhetorical figures are explained and exemplified. It is commonly dated from the end of 4th century, in other words, from the literary space of the late latin world. This rhetorical treatise shows many formal peculiarities; these peculiarities prove the poetic mastery of the anonymous author. One of its most surprising aspects is the rhetorical latin terminology used to designate the different figures: by creating a new terminology, the author seems to be searching for formal originality and *varietas* (both features are specially in force in the literature of the late latin world). On the other hand, this surprising terminology can help us to understand some aspects regarding the genesis and the aspirations of this rhetorical poem.

Key words: *elocutio*; figures; *Carmen de figuris vel schematibus*; *Rhetores Latini Minores*.

1. INTRODUCCIÓN¹

El *Carmen de figuris vel schematibus* es uno de los manuales retóricos incluidos en la edición de Halm de los *Rhetores Latini Minores*; dentro de esta edición el manual se incluye, más concretamente, dentro de los que Halm denomina como *Scriptores de figuris sententiarum et elocutionis*. En este grupo, además del *Carmen*, podemos encontrar las obras retóricas de Rutilio Lupo, Aquila Romano, Julio Rufiniano, así como la del también anónimo *Auctor incertus de schematis Dianoeas*.

La mayoría de la crítica coincide en datar este tratado en el s. IV d. C.² Nos encontramos, por lo tanto, en el espacio literario de la denominada «latinidad tardía». Es en este ámbito donde surge un manual retórico, que se nos ha transmitido como anónimo, muy sorprendente por diversas peculiaridades que merecen, en mi opinión, un análisis más profundo del que han recibido hasta ahora.

No se trata de un manual retórico tradicional completo, sino que únicamente se centra en la parte de la *elocutio*, y dentro de ésta, sólo se dedica a exponer una lista de

1. La edición del *Carmen de figuris* empleada en este estudio es la de Halm: C. HALM, *Rhetores Latini Minores*, Leipzig 1873 (reimp. 1964), págs. 63-70. El resto de ediciones empleadas para los demás extractos de textos que aparecen en este estudio son las siguientes: A. ORTEGA CARMONA, *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*, Salamanca 2001; F. KUMANIECKI, KAZIMIERZ, *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserunt omnia*, fascs. 3 y 5, Leipzig 1969/1971; A. LOYEN, *Sindonius Apollinaris: Epistulae*, París 1970.

2. La datación de esta obra constituye uno de los aspectos más problemáticos y controvertidos del *Carmen de figuris*. Han sido varias las hipótesis cronológicas que se han lanzado: si J. V. G. FRÖHLICH, («Mittheilung über eine alten Autor von den rhetorischen Figuren», *Gelehr. Anz.*, 72 [1844], pp. 577-581) identifica al autor de esta composición con un antiguo romano nacido antes de Cristo, AHRENS, H. L. («Miscellen», *Zeitschrift für die Altertumwissenschaft*, nn. 20/21/22 [1843], pp. 153 ss.) y L. RITSCHL («Zum Carmen de figuris vel schematibus», *Rheinisches Museum*, 18 [1863], pp. 138-141) mantienen que el poema data de la época de juventud de Horacio y Virgilio; para J. QUICHERAT («Fragment inédit d'un versificateur latin ancien sur les figures de rhétorique», *Bibl. de l'École de chartes* 1 [1839/40], pp. 51-78), F. W. SCHNEIDEWIN (*Carmen de figuris vel schematibus: Incerti auctoris De figuris vel schematibus versus heroici*, 1841), H. SAUPPE (*H. Sauppi Epistula critica ad G. Hermannum*, Leipzig 1841, pp. 157 ss.) y L. DELISLE («Supplément à un fragment d'un versificateur latin ancien sur les figures de rhétorique», *Bibl. de l'éc. des chartes* 3 [1857], pp. 160-161) la gran cantidad de formas arcaicas en el léxico y en la sintaxis apuntan a una fase histórica en la que este tipo de expresiones ya no eran patrimonio común, sino que eran empleadas por una élite que se diferenciaba por la investigación en la forma, aspiración de los mayores poetas del período augústeo. Los estudiosos que, en época más reciente, han afrontado el problema han relacionado la búsqueda afectada de arcaísmos del texto con el gusto de la época tardía, concretamente a los siglos IV/V d. C. Algunos de estos autores, y sus obras, son los siguientes: F. HASSE, *Allg. Literat.*, Agosto, nn. 215-218 (1844); TH. BERGK, «Anecdoton Parisinum», *Zeitschrift für die Altertumwissenschaft* III (1845), cc. 81-88; L. MÜLLER, «Zu dem Carmen de figuris vel schematibus», *Rheinisches Museum*, 23 (1868), págs. 682-684; R. SCHMIDT, *Carmen de figuris vel schematibus qua sit aetate conscriptum*, Jena 1874; H. KRUPP, *De carmine incerti auctoris de figuris*, Jena 1874; TH. KRIEG, «Quaestiones rutilianae», *Comm. Phil. Ien.*, Leipzig. 1896; G. BALLAIRA, «Per il testo del Carmen de figuris (Anth. Lat. 485 R.)», *Rhein. Mus.* n.F. 122 (1979), págs. 326-337. Es esta la tesis generalmente aceptada, como lo demuestran también las dataciones transmitida por la historia literaria.

figuras retóricas, explicadas y ejemplificadas. Hasta aquí no podría hablarse de peculiaridades importantes, ya que en la época del *Carmen*, después en la Edad Media y, posteriormente, en el Humanismo, la elaboración de pequeños tratados retóricos centrados en la elocución, más concretamente en las figuras retóricas, era una práctica común tanto en los círculos letrados, como en el ámbito escolar. Sin embargo, el *Carmen de figuris vel schematibus* sí que presenta rasgos distintivos importantes³.

1.1. Peculiaridades del tratado

En primer lugar, ya en el nombre del poema, encontramos la primera peculiaridad importante: se trata de un manual de retórica escrito, sorprendentemente, en verso; es un *carmen*, es decir, un poema retórico. Hasta el momento la forma empleada en los tratados técnicos de retórica había sido generalmente la prosa. Por otro lado, el tratado presenta una estructura peculiar que merece la pena conocer: a cada figura le corresponde una estrofa de tres hexámetros; en cada estrofa se dedica sólo el primer verso a la definición de la figura; los dos restantes contienen el ejemplo o los ejemplos que ilustran dicha figura. Hay que decir que el autor realiza un alarde de maestría poética para conseguir concentrar una perfecta definición técnica en un sólo hexámetro.

Dentro del cuerpo del texto encontramos otras peculiaridades formales que llaman nuestra atención. Las principales son las siguientes: el marcado carácter arcaizante de la lengua empleada⁴; el uso de una métrica heterogénea en la que se

3. Para encontrar una exposición más detallada y extensa de las características generales del *Carmen de figuris* pueden consultarse otros trabajos, como los siguientes: G. BALLAIRA, «Per il testo del Carmen de figuris (Anth. Lat. 485 R.)», *Rhein. Mus.* n.F. 122 (1979), pp. 326-337; R. M. D'ANGELO, «Contributi al testo del Carmen de figuris» (Anth. Lat. 485 Riese), *Riv. filol. istr. class.* 120 (1990), pp. 431-444; F. RONCORONI, «Carmen codicis Parisini 8084», *Rivista di Storia e Letteratura religiosa*, VIII (1972), pp. 58-79; U. SCHINDEL, «Das Carmen de figuris» (RLM 63ff), Döpp, S. (ed.); *Antike Rhetorik und ihre Rezeption: Symposium zu Ehren von Professor Dr. Carl Joachim Classen D. Litt. Oxon. am 21. und 22. November*, Göttingen, 1998, pp. 85-98; M. SQUILLANTE, «Sul Carmen de figuris vel schematibus: fisionomia linguistica e problemi di datazione», *Bullettino di Studi Latini XX* (1990), pp. 25-43; M. SQUILLANTE, «Un inventario di figure retoriche della tarda latinità: l'anonimo Carmen de figuris vel schematibus», *Vichiana* 1 (1990), 3ª ser., pp. 255-261; V. VIPARELLI, *Tra prosodia e metrica. Su alcuni problemi del Carmen de figuris*, Nápoles 1990.

4. Este carácter arcaizante es un signo de erudición; con esto el autor se asegura la expresividad y la novedad. La densidad de elementos arcaizantes es realmente llamativa en este poema. Algunos ejemplos son los siguientes:

-empleo de léxico plautino: *pauxilus*, *a*, *um* (v. 158), pronombre reforzado *tute* (v. 23).

-presencia de numerosas tmesis: separación de la preposición del verbo o del sustantivo; este rasgo se consideraba arcaico ya en la época de Lucrecio. En los textos tardíos donde se da, como es en este caso, suele servir como elemento erudito.

-empleo de la apócope de la -s final delante de consonante; este rasgo es común en los textos de Plauto, pero, como en el caso anterior, se considera arcaico ya en época de Lucrecio. Si bien se trata de algo típico en época tardía por lo que se refiere a inscripciones, no lo es en literatura, ámbito en el que apenas encontramos dos ejemplos. En el *Carmen*, por el contrario, son numerosos los ejemplos: vs. 13, 22, 46, 54, 106, etc.

mezclan rasgos arcaizantes, clásicos y tardíos⁵; los juegos de palabras en el enunciado de cada figura⁶; y los esquemas repetitivos con los que construye estos mismos enunciados y que otorgan un ritmo homogéneo al poema⁷.

Hasta aquí tendríamos un tratado que sería original por su forma pero, teniendo en cuenta la época en la que fue redactado, podríamos enmarcarlo, sin más, en el manierismo propio de la época, en el gusto general de la literatura de la época por la *varietas*: es una época en la que la originalidad no radica en la novedad de los contenidos, sino en los juegos formales, en los artificios. Sería, pues, una más de las obras que, careciendo de contenidos nuevos, se limitarían a transmitir los contenidos de la retórica clásica a través de una forma innovadora.

Sin embargo, el carácter novedoso de la terminología retórica en lengua latina es, en mi opinión, lo que aporta un valor determinante a este poema retórico.

2. TERMINOLOGÍA RETÓRICA: PECULIARIDADES

El motivo por el que he optado por centrarme en el tema de la terminología es el hecho de que, a mi modo de ver, este campo no ha recibido la detenida atención que merece: el *Carmen de figuris* es, de entre los *Rhetores Latini Minores*, el que, en mi opinión, presenta más peculiaridades en lo que respecta a la terminología retórica en latín⁸.

5. Podemos encontrar rasgos arcaicos como: el alto porcentaje de espondeos en primer aposición, rasgo propio de la obra de Ennio; la frecuentísima correspondencia de pie y palabra en segunda; o las numerosas cláusulas pentasilábica, muy del gusto de la literatura de época arcaica. Uno de los principales elementos tardomedievales, por otro lado, es la presencia de una rima horizontal reducida al ámbito de la última vocal o consonante (p.e.: vs. 49-51, ...*fiet/...nolit/...sunt*).

6. En 24 de las 61 definiciones de figuras, el autor utiliza estos juegos etimológicos. Sirvan tres ejemplos para ilustrar estos juegos:

-*reflexio/refleximus: est reflexio, cum contra reflectimus dicta* (v. 13).

-*differitas/differre: differitas fit, differre hoc ubi dicimus illo* (v. 19).

7. Junto a la estructura también repetitiva del todo el poema, es éste uno de los elementos generadores de ritmo en el poema. Si bien en todos estos manuales breves de figuras retóricas es habitual que se fosilicen ciertas fórmulas, en este caso, por primera vez, estas repeticiones toman la función de elementos rítmicos de un poema. Algunos ejemplos se dan en los versos siguientes:

v. 25: *redditio causae porro est, cum, cur ita, dico.*

v. 34: *Est repetitio, cum verbo saepe incipio uno.*

8. En el s. III d.C., la lengua griega dejó de tener, bajo la enseñanza del *rhetor*, el alto nivel de siglos anteriores: comenzaron a ser pocos los alumnos que alcanzaban el dominio en la comprensión de esta lengua. A finales del s. IV d. C., época en la surge el *Carmen de figuris*, se hace ya muy difícil encontrar profesores de griego competentes en la parte occidental del imperio. Había, eso sí, algunos estudiosos que llegaron, en estos siglos, a un perfecto dominio del griego en occidente: paganos como Agorio Pretecto, o cristianos como Jerónimo y Rufino eran capaces de leer los originales de los filósofos griegos; pero éstos no eran más que excepciones en una época en la que la literatura griega se había vuelto incomprensible para el público educado de toda una mitad del imperio. En cuanto a la forma en que la parte griega del imperio consideraba al latín, en palabras de JONES, «los griegos nunca dejaron de considerar bárbaros a los romanos: seguían considerando su propia lengua y literatura como supremas.

El autor de este poema da el nombre de las diferentes figuras retóricas, primero en griego, fuera de verso, y después en latín, ya dentro del primer hexámetro del trío. Esto está relacionado con la situación lingüística del imperio en la época en la que surge este poema: la necesidad de fomentar el bilingüismo en la parte occidental favoreció la creación de una literatura en latín que equiparase el nivel de abstracción y de tecnicismo que estaba haciendo de la lengua griega la lengua principal del imperio; en este sentido, la terminología en dos lenguas que utiliza nuestro autor pretende satisfacer esta necesidad de vocabulario abstracto latino, así como, a su vez, poner énfasis en la terminología equivalente en griego para aquellos intelectuales de la parte occidental del imperio que ya no dominaban dicha lengua⁹. No voy a detenerme en el comentario de la terminología griega empleada aquí para denominar las distintas figuras retóricas ya que, en su mayor parte esta terminología se adscribe a la tradición de la tratadística griega anterior¹⁰.

Lo verdaderamente interesante de esta obra aparece cuando se realiza un estudio detallado de la terminología en lengua latina que emplea el anónimo autor. Veámoslo a través de dos ejemplos:

Ὑπερβατόν

Transcensus porro est cum intersita pendula claudo. «Atque ego –quod negat hic quidvis, ius eripit omne, fas abolet, laedit leges –haec omnia mitto».

Carm. de fig., vs. 159-161

En este caso, *transcensus* es una palabra común que nunca había sido empleada para denominar una figura retórica. Para esta figura, de hecho, ya existía un vocablo latino: *transgressio*; este término había sido acuñado por el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y constituía una traducción bastante fiel del griego *ὑπερβατόν*. *Transgressio*, derivado del verbo *transgredior*, recogía la significación del verbo griego *ὑπερβαίνω* de «pasar de un lado a otro», ya que el verbo

El latín no formaba parte de la educación regular en la parte oriental, y la literatura latina, tanto la secular como la religiosa, no era leída». La mayor parte de los griegos aprendían latín únicamente por razones prácticas: en el s. IV d. C el latín era la lengua oficial del imperio, incluso en la parte oriental, por lo que el conocimiento de esta lengua era, si no esencial, sí una herramienta muy útil para quien aspirase a dedicarse a la administración, al ejército o a las leyes.

9. Es importante subrayar, únicamente, la estrecha dependencia del *Carmen* con respecto al manual de Rutilio Lupo. C. HALM, *Rhetores Latini Minores*, pp. 3-21. Aquellas figuras para las que Rutilio Lupo no emplea un término común a la tradición retórica son recogidas en el *Carmen* con este mismo término rutiliano: de este hecho, como de tantos otros aspectos del manual, se desprende la clara voluntad del anónimo de transmitir la obra de Rutilio. Uno de estos términos griegos inusitados en la tradición general y sólo presentes en Rutilio Lupo y en el *Carmen* es, por ejemplo:

ἀνάκλασις: RUT. LUP. I, 5 y *CARM. de fig.*, v. 13

Con el término ἀνάκλασις el autor hace referencia a una figura muy rara, sólo tratada por Rutilio y por Quintiliano, y, por este último, con un nombre diferente: ἀντανάκλασις (QUINT. *inst.* 9, 3, 97).

10. *Rhet. Her.* 4, 22, 30.

griego *gradior* implica un movimiento de desplazamiento; sin embargo, el verbo del que deriva la nueva acuñación *transcensus transcendo* traduce un matiz de *ὑπερβαίνω* que no había logrado expresar el término empleado en la *Rhetorica ad Herennium*: en efecto, el verbo *scando* traduce de forma más completa *βαίνω* en cuanto que ambos se refieren a un movimiento «hacia arriba», como «subir» o «escalar». De este modo *transcensus* implica un «pasar por encima (de las palabras)» al igual que lo hacía el término griego *πολύπτωτον*.

Al igual que ocurre en este ejemplo, para muchas otras figuras el anónimo toma un vocablo ya existente en latín común y lo convierte en denominación técnico-retórica. Observemos ahora el siguiente ejemplo:

Πολύπτωτον

Multiclinatum contra, variantibus quod sit»Tu solus sapiens, tibi cuncti cedere debent, a te consilium petere et tua dicta probare».

Carm. de fig., vs. 106-108

El autor de la *Rhetorica ad Herennium*¹¹, al referirse a esta figura, habla de *casuum commutatio*, mientras que Cicerón recurre a una perífrasis: *et quod in multis casibus ponitur*¹²; *cum eiusdem nominis casus saepius commutantur*¹³. Quintiliano, en este caso, denomina la figura con el término griego mismo *ὑπερβατόν*. El autor del *Carmen de figuris* es, en este caso, el primer autor en traducir el término griego *ὑπερβατόν* en un sólo término latino: para esto acuña un vocablo (neologismo), no existente anteriormente en la lengua latina, a través de un compuesto formado por un adjetivo y un sustantivo *multus, a, um + clinatus, us*.

A través de este segundo ejemplo se ilustra un procedimiento aún más sorprendente de acuñación de terminología: la creación de términos *ex novo*, es decir, de neologismos técnicos.

Se podría pensar que la razón de tan elevado número de nuevos términos responde, sin más, a necesidades métricas: es decir, el hecho de que este tratado esté redactado en verso obligaría al autor a modificar la tradicional terminología retórica en aquellos casos en que ésta no se ajusta a la medida del hexámetro. Sin embargo, un estudio detallado del *Carmen* revela que esto no es así: en muchos de los casos, el término tradicional también se ajustaría a la medida del hexámetro.

Parecen ser otros los fines que persigue nuestro autor:

- En unos casos, la nueva denominación constituye la primera traducción del término griego en lengua latina.

11. Cic. *de orat.* 3, 54, 207

12. Cic. *orat.* 135

13. Cf. J. FONTAINE, *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone a Prudence*, París 1980; M. J. ROBERTS, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Cornell 1989.

- En otros casos, en los que sí que existía una traducción latina clásica para el nombre griego de la figura, el autor del *Carmen* crea una traducción mucho más precisa y que recoge mejor todos los matices del griego original.
- En tercer lugar, el autor logra traducciones latinas exactas para términos griegos tan difíciles de traducir al latín que, en época clásica, sólo habían podido ser expresados mediante perífrasis.

A la vista de todos estos resultados de la investigación, el lector empieza a percibir que el anónimo autor de la obra es mucho más que un simple transmisor de contenidos clásicos, que se limitase a vestirlos con ropajes artificiosos: la precisión de los nuevos términos y su elevado número revelan que el *Carmen* representa un profundo trabajo de reflexión sobre el material clásico. Esta reflexión lleva al autor a producir toda una nueva terminología retórica que muy a menudo supera en precisión a la heredada de la época clásica, supliendo sus lagunas y logrando, en fin, dotar al latín de un nivel de abstracción técnica comparable a la del griego; abstracción que tanto echaban de menos Cicerón o Quintiliano. En otras palabras: estamos ante un tratado científico creativo y original, no ante un mero ejemplo más de literatura epigonal postclásica. El deseo de *varietas* vigente en la época de creación del poema es, no obstante, determinante.

3. EL CONCEPTO LITERARIO DE LA *VARIETAS*¹⁴

Como apunta SQUILLANTE¹⁵, los rasgos formales del *Carmen de figuris* conectan directamente con uno de los rasgos más típicos de la literatura de la época: la

14. M. SQUILLANTE, *De figuris vel schematibus*, Roma 1993, p. 22.

15. Los recopiladores de retórica de esta época centran toda su atención en la búsqueda de la *variatio* de las definiciones y de la forma. Aquí es donde explayan toda su potencia creadora, ya que no pueden aportar nada a nivel especulativo. De aquí viene la rica floritura de una nueva terminología técnica: cada rétor intenta distinguirse de sus precedentes enriqueciendo el patrimonio léxico técnico de la tradición. El virtuosismo y el manierismo se concretan en la búsqueda del término sorprendente y erudito que permita la convivencia del neologismo y del arcaísmo. No se modifica la doctrina, pero se «juega» a exponerla de formas diferentes, con términos diferentes, con una forma literaria diversa (como es en este caso el verso, en lugar de la prosa), mezclando las doctrinas de unas escuelas con otras, recreando un latín arcaico poblado de neologismos y, a su vez, por muchos otros rasgos, completamente característico de la latinidad tardía, etc. En efecto, nos encontramos en el renacimiento cultural del s. IV, caracterizado por un gran amor tanto por los autores clásicos como por los arcaicos; surge como extensión de la reforma pagana de la época y está formado por intelectuales que se interesan por todo lo que era «preciosismo erudito». El concepto de la *varietas* aplicado en este sentido fue rebatido por Quintiliano que denunció la mala costumbre de los rétores de variar sólo por el gusto de ser originales: *Hi sunt fere fines maxime inlustres et de quibus praecipue disputatur. Nam omnis quidem persequi neque attinet neque possum, cum pravum quoddam, ut arbitror, studium circa scriptores artium extiterit, nihil isdem verbis, que prior aliquis occupasset, finiendi, quae ambitu procul aberit a me.*

QUINT. *inst.* 2, 15, 37

varietas. En la época del Carmen se da de forma generalizada un tipo de poeta «menor» prototípico, claro heredero de los *poetae novelli*, que es descrito por Sidonio Apolinar de este modo:

moris est eloquentibus viris ingeniorum facultatem negotiorum probare difficultatibus et illic stilum peritum quasi quaedam fecundi pectoris vomerem figere, ubi materiae sterilis argumentum velut arida caespitis macri glæba ieiunat.

SIDON. *epist.* 8, 10, 2

Todo tema seco, repetitivo, no prometedor desde el punto de vista estilístico supone un campo de relectura para este nuevo poeta de la latinidad tardía. Lo que más se valora es la combinación, la brillantez y la variedad en el detalle. Esta característica se aplica también al campo de la tratadística retórica¹⁶.

Son muchas las características del *Carmen de figuris* que pueden ser explicadas y valoradas a través de este concepto de la búsqueda de la *varietas*: no sólo la creación de terminología, sino también el resto de rasgos formales que hemos mencionado al principio: la mezcla de arcaísmos y neologismos, de un latín típicamente arcaico y uno típicamente cristiano, la mezcla de tradiciones retóricas, la idea de versificar un texto usualmente tratado en prosa, la auto-imposición de una forma «difícil» como es la de explicar cada figura en un sólo grupo de tres hexámetros, uno para la definición y dos para los ejemplos, etc.

Pero, volviendo de nuevo a lo novedoso de la creación de terminología en latín, y poniéndolo en relación con este deseo de conseguir la *varietas*, se debería de precisar un aspecto: si bien este deseo de variación en todos los sentidos de la composición literaria influye de manera evidente en el campo de la tratadística retórica, se observa que la cantidad de neologismos y nuevas acuñaciones que aparece en el *Carmen* no puede compararse con los niveles de creación léxica del resto de tratados retóricos de la época. En efecto, dentro de los manuales de los *Rhetores Latini Minores* no se encuentra ningún manual en el que la terminología empleada difiera tanto de la tradicional en latín y que tenga un nivel de creatividad léxica tan grande como observamos en el *Carmen de figuris*. Esto nos lleva a pensar que el deseo de *varietas* unido a la *metri necessitas*, si bien queda claro que son aspectos que favorecen la creación terminológica, no parecen haber motivado por sí solos al anónimo a la hora de escoger los términos a emplear.

16. En el campo de la retórica habían sido dos los creadores de la terminología latina: el autor de la *Rhetorica ad Herennium* y Cicerón, que modificó, sobre todo mediante el uso de perífrasis, aquellos términos de la *Rhetorica ad Herennium* que no resultaban claros, o no traducían con propiedad los términos originales en griego. El pensamiento de Cicerón en este sentido queda claro en el *De oratore*: *Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id translato quod est dictum, illustrat id, quod intellegi volumus eius rei quam alieno verbo posuimus, similitudo. Ergo hae translationes quasi «mutuationes» sunt, cum quod non habeas aliunde sumas.*

Cic. *de orat.* 3, 155

4. ENTRE ACUÑACIÓN TÉCNICA Y NEOLOGISMO POÉTICO

En este punto me gustaría mencionar una hipótesis quizá arriesgada, pero sugestiva, pues trae su origen de la lectura detenida y continuada de esta obra: la de que las dos principales peculiaridades de este tratado en comparación con el resto de tratados retóricos coetáneos, a saber, el hecho de que esté escrito en hexámetros y la abundancia de nuevas acuñaciones en terminología técnica, están, en mi opinión, conectadas entre sí. El problema es ver la dirección de esta conexión: ¿es la forma poética del tratado, sin más, la que obliga a introducir las nuevas acuñaciones? O, al contrario, ¿acaso no es el mismo deseo de renovar la terminología retórica en latín, el que lleva al autor a elegir una forma poética en la que estas neoformaciones tengan más cabida, dado que a esta forma se le permiten más licencias lingüísticas que a la prosa? Para responder esta cuestión es preciso ver qué grado de libertad creadora nos aportaba tanto la prosa técnica como la poesía en la época en la que surge el *Carmen*:

La prosa literaria postclásica va ampliando los límites que hacían que la tradición la distinguiera de la lengua poética y comienza a adquirir, en general, una gran libertad en la elección de vocabulario. Sin embargo, por lo que podemos ver a través del estudio de los tratados retóricos latinos de la latinidad tardía, parece que la prosa técnica de la retórica no adquirió esta libertad: en estos tratados se mantienen los términos retóricos de la tradición clásica, siendo muy raras las nuevas acuñaciones en este sentido¹⁷. En la latinidad tardía parece que siguen siendo estos los límites impuestos a la creación de terminología retórica: se podía crear nueva terminología en el momento en que el término griego no tuviese equivalente latino; aun cuando esta libertad de creación podía ponerse en práctica, tenía que ser a través de unos procedimientos limitados, a saber, el calco del término griego o el empleo de una perífrasis adecuada. Después de Cicerón las posibilidades de que algún término retórico griego aún no contase con un equivalente latino eran mínimas, por lo que los rétores de la latinidad tardía no contaban con excusa teórica alguna para improvisar en la creación de palabras¹⁸. En efecto, en los manuales de esta época que encontramos en la

17. Cf. B. RIPOSATI «La tecnica neologistica nel latino classico», *Istituto Lombardo* 115 (1981), pp. 19-34; J. PERRET, «La forme des composés poétiques du latin», *Revue des Études Latines* 30 (1952), pp. 157-167; J. LORENZO, «Formación de la terminología retórica», *VOCES Revista de Estudios de Lexicografía Latina y Antigüedad Tardía* 15 (2004), pp. 63-79; L. HOOK (VAN), *The Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric And Literary Criticism*, Chicago 1905; L. COLEMAN, «The formation of Specialised Vocabularies in Philosophy, Grammar and Rhetoric: Winners and Losers», *Cahiers de l'Institut de Linguistique* 15 (1989), 1-4, pp. 77-89.

18. La lengua poética, según Aristóteles, debía diferenciarse de la lengua de uso corriente, porque sólo de este modo obtendría un carácter elevado. Esto viene unido al uso de palabras y formas no comunes. Tanto Cicerón como Quintiliano hablan de esta libertad de la lengua poética en comparación con la prosa, en concreto, con la lengua de la oratoria:

recopilación de los *Rhetores Latini Minores*, los neologismos técnicos son muy raros. Una excepción a esto es el *Carmen de figuris vel schematibus*. La creación de términos retóricos en latín es en este tratado completamente inusual: como hemos visto, el autor del *Carmen* crea nuevos términos allí donde ya existían otros dados por la tradición.

Si el objetivo fundamental del autor hubiese sido el «artificio», el «reto» de componer un tratado retórico en verso, podríamos esperar que únicamente decidiese acuñar nuevos términos allí donde los tradicionales no se ajustaban al hexámetro. Esto no es así: el autor no sólo innova cuando las necesidades métricas lo exigen. Como ya hemos visto, hay otros motivos que parecen mover al anónimo a acuñar nuevos términos en latín. Todas estas razones hacen que la creación de nueva terminología técnica en el *Carmen* tenga un gran peso: en todo caso no es únicamente el resultado de la necesidad de que los términos se ajusten correctamente al hexámetro. A través del texto, en mi opinión, podemos apreciar la voluntad firme de su autor de renovar la terminología latina, campo que, probablemente, consideraba estancado desde la gran aportación que había supuesto la *Rhetorica ad Herennium*.

En mi opinión, y es ésta mi hipótesis, es el deseo de renovar la terminología retórica en lengua latina lo que lleva al autor de este tratado a decidirse por la lengua poética y no por la prosa. Utilizando el verso, la creación de terminología quedaría respaldada por una larga tradición poética de innovación léxica. El hecho de que tantos neologismos técnicos se den cabida en nuestro poema, sin que estas nuevas acuñaciones tengan la función de dar nombre a conceptos que no tenían una traducción en latín, libertad que sí se concedía a los tratadistas retóricos parece tener su origen en la forma poética que nuestro autor decide emplear. Al escribir el tratado en verso, el anónimo disfrutaba de todas las libertades, en cuanto a expresión y creación léxica, que en un texto en prosa no habrían podido darse cabida¹⁹. Uno de los rasgos típicos de la lengua poética, como es sabido,²⁰ es el uso de compuestos, a saber, de palabras unidas teniendo cada una de ellas significado de forma autónoma; la mayor parte de los compuestos los encontramos, en efecto, en la lengua de la poesía. Los compuestos contienen un grado máximo de expresividad y, por esto, no sólo por su longitud o sus efectos eufónicos, son particularmente afines a la lengua poética.

Ego autem, etiam si quorundam grandis et ornata vox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungenforumque verborum, tum etiam nonnullorum voluntati vocibus magis quam rebus inseruiunt.

CIC. *orat.* 68

(...) in illo vero plurimum erroris, quod ea, quae poetis, qui et omnia ad voluptatem referunt et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate congiuntur, permissa sunt, convenire quidam etiam prorsae putant.

QUINT. *inst.* 8, 6, 17

En ambos textos se realza la libertad que tiene la lengua poética en oposición a la lengua del orador.

19. Cf. W. KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924; M. LEUMANN, *Die lateinische Dichtersprache*, Zürich-Stuttgart 1959; H. H. JANSSEN, *Den Kenmerken der Romeinsche dichtertaal*, Nimega 1941.

20. J. MAROUZEAU, *Traité de Stylistique Latine*, Paris 1962, p. 137.

«Como los griegos, y quizá mejor incluso que éstos, los latinos encontraron en la amplitud de las palabras compuestas uno de los elementos esenciales de la alta poesía»²¹. Este rasgo típicamente poético es el que permite al autor del *Carmen* introducir un número tan elevado de compuestos de nueva creación que, por su elevado grado de expresividad, consiguen traducir, por primera vez en lengua latina, ciertos términos compuestos griegos.

A través del empleo de la poesía, así pues, el nuevo vocablo técnico encontraría su justificación en la tradición del neologismo poético: este neologismo «non é soggetto a regola alcuna, se non a quella di evitare banalità e di rimanere nella proprietà del linguaggio»²².

Ego autem, etiam si quorundam grandis et ornata vox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungenforumque verborum, tum etiam nonnullorum voluntati vocibus magis quam rebus.

Cic. *orat.* 68

5. CONCLUSIONES PRINCIPALES

La variedad de los aspectos analizados en este trabajo y las conclusiones parciales que se han ido deduciendo, aconseja, para finalizar, una recapitulación de los resultados obtenidos:

- 1) Un análisis detenido de la terminología empleada en el *Carmen de figuris* para designar en latín las distintas figuras retóricas permite comprobar el gran número de términos que difieren de la tradición retórica anterior. En estos casos, los términos innovadores resultan, o bien de la creación *ex novo* del término, o bien de la utilización de un término latino al que se le asigna, por vez primera, una significación retórica.
- 2) Estos términos novedosos empleados en el *Carmen* no son el resultado de una *metri necessitas* o del empeño por denominar en latín figuras de única designación griega. Parece que el autor anónimo está movido por otros fines, relacionados todos ellos con el enriquecimiento y la mejora de la terminología retórica en lengua latina.
- 3) El hecho de que este tratado esté escrito en verso no es, en mi opinión, algo trivial. El empleo de la lengua poética habría servido al autor del *Carmen* como «excusa teórica» con la que respaldar los continuos alejamientos de la terminología tradicional: la mayor libertad creadora con la que contaba la poesía con respecto a la prosa habrían facilitado la introducción de los nuevos vocablos en el *Carmen*.
- 4) La voluntad del autor de enriquecer la terminología retórica en lengua latina aconsejaría, por tanto, que el *Carmen de figuris* empezase a valorarse como tratado científico creativo y original, para dejar de ser un mero ejemplo más de literatura epigonal postclásica.

21. B. RIPOSATI, «La tecnica neologistica nel latino classico», *Istituto Lombardo* 115 (1981), p. 22.

VERSUS ORTOGRAPHY: UN POEMA ANÓNIMO DE ASUNTO
ORTOGRÁFICO EN ÉPOCA BAJOMEDIEVAL

FLORENCIA CUADRA GARCÍA
Grupo de Investigación PATELAT, CSIC

Resumen: El códice V.III.10 de la Real Biblioteca del Escorial contiene un poema anónimo de corte ortográfico titulado *Versus orthographye*. Este poema es un compendio de versos mnemotécnicos unidos en torno a un tema común: la ortografía. Señalaremos sus aspectos más significativos, así como su relación con otros poemas de similar temática, con el capítulo V del *Graecismus* de Ebrardus Bethuniensis y con versos mnemotécnicos hallados en obras ortográficas de dos manuscritos ubicados en suelo español.

Palabras clave: *Versus orthographye*; *Ecce quod usus habet*; ortografía latina en la Baja Edad Media; versos mnemotécnicos.

Summary: The codex V.III.10 of the Real Biblioteca del Escorial contains an anonymous poem of orthographic style entitled *Versus orthographye*. This poem is a compendium of mnemonic verses centred around a common issue: the orthography. We will point out its more significant aspects, as well as its connection with other poems of similar subject matter, with chapter V of *Graecismus* of Ebrardus Bethuniensis and with the mnemonic verses found in orthographic works of two manuscripts located in Spain.

Keywords: *Versus orthographye*; *Ecce quod usus habet*; latin orthography in the late middle ages; mnemonic verses.

I. INTRODUCCIÓN

El códice V.III.10 (ff. 94r-94v) de la Real Biblioteca del Escorial¹ contiene un poema gramatical de asunto ortográfico titulado *Versus orthographye*. Este poema anónimo de 41 hexámetros es un compendio de versos mnemotécnicos recopilados entre los que circulaban en época bajomedieval, y unidos en torno a una temática común: la ortografía.

Los versos mnemotécnicos² a los que nos referimos, tan importantes en la didáctica de la ortografía latina como peculiares de la época medieval, marcaron una clara diferencia respecto a la estructura de los tratados ortográficos de épocas anteriores. Estos versos circulaban anónima e independientemente de los textos, como lo prueban las series que de los mismos hemos encontrado diseminadas en obras inéditas de tema ortográfico, ubicadas en códices de bibliotecas españolas (Colombina de Sevilla y Real Biblioteca del Escorial)³. Este tipo de versos era utilizado por el autor de dichas obras para resumir y resaltar, con el fin de memorizar, las normas ortográficas que argumenta previamente en prosa, sin que éste refleje referencia alguna de los mismos.

Sírvanos de ejemplo el siguiente fragmento de la obra de Parisius de Altedo, *De orthographia*⁴ (finales del siglo XIII):

[c] *Hec littera quandoque duplicatur, ut 'cado cecidi', cum similibus et transit in [109v] quandoque quinque litteris, scilicet in u consonante x s g t, in u consonante, ut 'quiesco quieui, pasco pau', in x, ut 'dico dixi, noceo noxi' in s, ut 'parco parsi uel peperci, mulceo mulsi, farcio farsi', in g antecede n, ut 'quadringenta, quingenta, septingenta, octingenta' pro 'quadrincenta, quincenta, septincenta, octincenta', nam si n in hiis non precedit, remanet c, ut 'ducenta, trecenta'. Item post s transit aliquando in t, ut 'irascor iratus, nascor natus' uel assummit eam, ut 'nancisor nactus, pacisor pactus'; item quandoque intercipitur causa euphonie, ut 'sicubi, nuncubi', unde uersus de predictis:*

*C quoque transit in s g t x u quia consonante (= v. 7 de Versus orthographye)
uel sic*

1. G. ANTOLÍN, *Catálogo de los códices latinos de la Real biblioteca del Escorial*, Madrid 1916, vol. IV, p. 137.

2. Cf. F. CUADRA, «Los versos mnemotécnicos en los tratados de ortografía latina de la Baja Edad Media», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.1 (2009) 117-138..

3. Códices 5-4-32 y V. III. 10, respectivamente.

4. De esta obra, ubicada también en el manuscrito V.III.10 de la Real Biblioteca del Escorial, así como de todos los textos hallados en los códices señalados que abordan el tema de la ortografía latina de época bajomedieval, incluido el poema que nos ocupa, estamos preparando una edición crítica (Editorial Brepols). La transcripción que aportamos es nuestra.

*C quoque transit in has dixi quibus adde sagitta
Parsi quingenta natus dixique quieui (= v. 8 de Versus orthographye)
Ac interceptur ut sicubi nuncubi mostrant.*

En este fragmento de la obra de Parisius de Altedo observamos, además, que en la serie de versos que incluye, dos de ellos coinciden con los hexámetros 7 y 8 del *Versus orthographye*, que, junto con otros ejemplos que señalamos en el siguiente esquema, nos permiten servir de muestra para percibir las relaciones existentes entre los versos que componen este poema anónimo y los versos mnemotécnicos hallados en las obras ortográficas de los dos manuscritos a los que acabamos de hacer alusión⁵:

ANÓNIMO I [Manuscrito 5-4-32] (A)	PARISIUS DE ALTEDO [Manuscrito V.III.10] (B)	VERSUS ORTOGRAPHYE [Manuscrito V.III.10] (C)
	<i>Ac interponitur uocalis cum subit m post</i>	(f. 8v) (A) (f. 109r) (B) (f. 94) (C)
	<i>Sicut in ambesus ambages ambigit ambit</i>	(f. 8v) (A) (f. 109r) (B) (f. 94) (C)
	<i>C quoque transit in s g t x u quia consonante</i>	(f. 109v) (B) (f. 94) (C)
<i>Parsi quingenta natus dixi quoque quieui</i>		(f. 9r) (A) (f. 109v) (B) (f. 94) (C)

Además de este aspecto que consideramos significativo, trataremos a continuación de otros igualmente destacables, como son su relación con diversos poemas de similar temática, así como con el capítulo V del *Graecismus* de Ebrardus Bethuniensis⁶, del que ha podido ser una posible fuente.

II. EL *VERSUS ORTOGRAPHYE* Y LOS POEMAS ANÓNIMOS *ECCE QUOD USUS HABET...*

El poema *Versus orthographye*, que es un pequeño tratado de ortografía en verso, está relacionado con varios poemas anónimos de similar temática, con los que, en

5. Para observar la interrelación entre los versos de las diferentes obras de corte ortográfico, ubicadas en los manuscritos de las bibliotecas a las que hemos hecho referencia, remitimos a F. CUADRA, *o.c.*, pp. 128ss donde hemos estudiado en profundidad este tema, por lo que no nos vamos a detener más aquí.

6. I. WROBEL, (ed.), *Eberhardi Bethuniensis Graecismus*, Breslau 1887, pp. 17-18.

general, coincide, pero también tiene conexión con otros⁷ cuyo primer verso comienza igual, *Ecce quod usus habet*, pero discrepa en el final, *uocales/sonantes*:

Ecce quod usus habet: sibi cedunt quinque uocales

[E]*ce quod usus habet cedunt sibi sepe sonantes* (*Versus orthographe*)

Kneepkens⁸ comienza diciendo literalmente:

«Hinter dem Initium *Ecce quod usus habet* verstecken sich zwei verschiedene Gedichte über die *mutatio litterarum*, einem im Mittelalter hochgeschätzten Abschnitt der ‘Ars orthographie’».

Walther⁹ revelaba en su obra que sólo se tenía conocimiento de uno de estos poemas a los que se refiere Kneepkens, el que se encuentra recogido en dos manuscritos:

- Berlin; *Staatsbibliothek*. Cod. Lat. 38, ff. 43r-44v¹⁰
f. 43r. *Ecce quod usus habet, cedunt sibi sepe sonantes*
- Escorial; *Biblioteca Monasterio*. Cod. Lat. V.III 10 ff. 94r-94v¹¹
f. 94r. *Ecce quod uersus habet, cedunt sibi sepe sonantes*

En la obra de Grondeux¹² nos hemos encontrado recopilados dos manuscritos más con este mismo tipo de poemas. También hemos observado que hace referencia al manuscrito del Escorial, pero omite el de Berlín. Los manuscritos que añade son:

- Nápoles; *Biblioteca Nazionale*. Cod. VII E 2¹³
f. 6r. *Ecce quid usus habet...sonantes*
- París; *Biblioteca Mazarine* Cod. 1005
f. 127. *Ecce quod usus habet, cedunt sibi sepe sonantes*

7. Una edición de este tipo de poemas que comienzan: *Ecce quod usus habet: sibi cedunt quinque uocales*, nos la encontramos en C.H. KNEEPKENS, «*Ecce quod usus habet. Eine Quelle von Eberhard von Béthunes Grecismus*, cap. V», *Mittellateinisches Jahrbuch* 16 (1981), pp. 212-216.

8. C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 212.

9. H. WALTHER, *Carmina Medii aevi posterioris latina I: Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*, Göttingen 1959.

10. Cf. C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 212, n. 1. En esta nota señala la referencia: Walther, Init. 5138.

11. G. ANTOLÍN, *o.c.*, p. 137.

12. Cf. A. GRONDEUX, *Le Graecismus d'Evrard de Béthune à travers ses gloses: entre grammaire positive et grammaire spéculative du XIIIe au XVe siècle*, Turnhout 2000, p. 20.

13. Descrito por P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding List of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London-Leiden 1963-97, p. 423.

Además de estos códices que contienen poemas cuyo *incipit* (primer verso) nos permite observar que reúnen fragmentos de ortografía relativos al estudio de las sonantes, como es el caso del poema que nos ocupa (*Versus ortographye*), existen otros manuscritos que engloban poemas relativos al estudio de las vocales, al menos, a tenor de lo encontrado en el primer verso (*incipit*).

Los códices a los que nos referimos son los siguientes:

- Ottobeuren Bibl. Abbat. II 256¹⁴
f. 122v. *Ecce quod usus habet, sibi cedunt queque uocales*
- Laon ; Bibl. Mun. 471¹⁵
f. 90v. *Ecce quod usus habet, sibi cedunt quinque uocales*
- Londres, British Library, Arundel 25
f. 125r-v. *Ecce quod usus habet cedunt sibi quinque uocales*

En la siguiente tabla hemos recopilado los dos tipos de poemas y los manuscritos en los que aparecen ubicados, así como el siglo en el que están fechados dichos manuscritos, con el fin de poder observar de forma más clara, tanto las coincidencias como las discrepancias primeras:

<i>Ecce quod usus... sonantes</i>	<i>Ecce quod usus... uocales</i>
- París; <i>Biblioteca Mazarine</i> Cod. 1005, ff.127r-127v (s. XIII) f. 127. <i>Ecce quod usus habet, cedunt sibi sepe sonantes</i>	- Londres, <i>British Library</i> , Arundel 25 (s. XII) f. 125r. <i>Ecce quod usus habet cedunt sibi quinque uocales</i>
- Escorial; <i>Biblioteca Monasterio</i> . Cod. Lat. V.III 10, ff. 94r-94v (s. XV) f. 94r. <i>Ecce quod usus habet, cedunt sibi sepe sonantes</i>	- Laon ; <i>Bibl. Mun.</i> 471 (s. XII-XIII) f. 90v. <i>Ecce quod usus habet, sibi cedunt quinque uocales</i>
- Nápoles; <i>Biblioteca Nazionale</i> . Cod. VII E 2, ff. 6r- 6v (s. XV) f. 6r. <i>Ecce quid usus habet...sonantes</i>	- Ottobeuren <i>Bibl. Abbat.</i> II 256 (s. XII-XIII) f. 122v. <i>Ecce quod usus habet, sibi cedunt queque uocales</i>
- Berlín; <i>Staatsbibliothek</i> . Cod. Lat. 38, ff. 43r-44v (s. XVI) f. 43r. <i>Ecce quod usus habet, cedunt sibi sepe sonantes</i>	

14. Cf. J. LECLERC, *Anal.sacr. ord. Cisterc.* 7, 1951, p. 56; H. HAUKE, «Die mal. Hss. In der Abtei Ottobeuren», *Kurzverzeichniss* (1974), pp. 45-46. [A. GRONDEUX, *o.c.*, p. 20 : lo sitúa en el s. XIII].

15. F. RAVAISSON, *Mss.de la Bibliothéque de Laon*, in: *Cat. General des mss. Des bibliothéques publiques des departements*, I Paris 1849, pp. 41-255 (pp. 252-253). [A. GRONDEUX, *o.c.*, p. 20 : lo sitúa en los siglos XII-XIII] Walther en una ampliación a su anterior obra [cf: H. WALTHER, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi*, Göttingen 1963-9, 1969, 1238] añade el ms. de Laon.

De lo expuesto hasta aquí se desprende que existe una serie de poemas anónimos diseminados en diversos códices (fechados entre los siglos XII-XVI), de temática y estructura común, y que coinciden, además, en el comienzo del primer verso, *ecce quod usus habet*.

Estos tratados de ortografía versificados los podemos clasificar en dos tipos según que este primer verso finalice con el término *sonantes* o *uocales*. Esta divergencia nos induce a pensar, según hemos podido constatar tras nuestras investigaciones¹⁶, que nos podemos encontrar con discrepancias significativas dentro del cuerpo del mismo.

En uno y otro caso están agrupados los poemas acorde con las características coincidentes que los unen, y a la vez los separan del otro tipo, si bien, con las variantes propias que existen entre ellos, ya que están ubicados, como podemos ver en el esquema, en distintos manuscritos de diversa cronología¹⁷.

Dentro del tipo de poemas *ecce quod...uocales*, recogidos en tres manuscritos, existen algunas diferencias destacables. Apreciamos, por ejemplo, que entre los manuscritos de Ottobeuren y Laon (13 hexámetros en ambos casos) hay coincidencia en el primer verso, a excepción de la palabra *queque* por *quinque*:

Ecce quod usus habet sibi cedunt queque/quinque uocales

Y hemos constatado que coinciden también en el último verso :

C. tamen est V.G. quod et V.G. uertitur in T.

Sin embargo, el poema del manuscrito de Londres (11 hexámetros) coincide con los dos anteriores en el comienzo, pero no en el final, ya que el *explicit* del manuscrito de Londres es:

D. subiens cunctas N.B. tamen esse recusat.

Le faltan, por tanto, los dos últimos versos que aparecen en los otros dos poemas señalados. Por otro lado, frente a estos manuscritos de Ottobeuren y Laon, el de Londres incluye un amplio comentario al final del poema, del que hablaremos después, y otro, entre líneas, ubicado, a modo de corrección, encima de las palabras.

Es posible que el poema contenido en estos tres últimos manuscritos, es decir, los de Ottobeuren, Laon y Londres, que coinciden entre sí, aunque con las variantes señaladas, y que discrepa en gran medida del texto de los manuscritos del Escorial, Nápoles, Berlín y París, apuntados en primer lugar, sea ese segundo tipo de poema sobre la *mutatio litterarum* del que decía Walther no tener noticias.

16. Trataremos más delante (en el capítulo IV).

17. Todos estos aspectos quedarán fijados en la edición crítica del poema *Versus orthographye* (dentro del tipo *ecce quod... sonantes*).

III. EL *ECCE QUOD USUS HABET* Y SUS FUENTES

Fuente original de ambos tipos de poemas son las *Institutiones* de Priscianus, en particular el libro primero donde trata sobre la *mutatio uocalium et consonantium*¹⁸. El autor medieval ha resumido no sólo lo más destacable de las *mutationes* señaladas por Priscianus sino que lo ha acomodado a lo que está vigente en su época, tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma, sirviéndose en este último caso de la musicalidad del hexámetro, muy del gusto del momento, para propiciar su aprendizaje¹⁹.

Decimos fuente original, la referida a Priscianus, porque tras el estudio del manuscrito de Londres (siglo XII) y las anotaciones que aparecen relativas a su último verso (hexámetro 11), creemos poder afirmar que existen otras fuentes intermedias entre Priscianus y estos poemas anónimos. El comentario al que aludimos es:

Verso 11: *D. subiens cunctas N.B. tamen esse recusat*²⁰.

Comentario: *Dicendum igitur ‘adnitor, adbreuio’. Similiter ‘admiror’ et ‘adquiro’, quia*

ut ait Lisorius in Orthographia: «D non mutatur ante M uel Q».

Aparece citado Lisorius²¹ y su obra *Orthographia*, el mismo autor del que Happ²² recopiló versos y fragmentos que se encuentran citados en distintas obras y autores, y que en su artículo agrupa bajo distintos epígrafes. En el que titula *orthographia (metrica)*, reúne una serie de citas relativas a una regla ortográfica que se le adjudica: *d subiens cunctas m q tamen esse recusat*, que Happ recoge de la obra *Alexander Neckhams ‘Corrogationes Promethei’*, y que es la que aparece reflejada en el verso 11, con el que coincide:

Alexandri Neckam cod. Évreux 72 f. 17v : «*d in compositione mutatur in c sequente c, ut in hoc exemplo, quod positum est, accio; sequente uero q remanet d, ut adquiro; lisorius in orthographia sua metrica: d subiens cunctas m q tamen*

18. PRISC., *Gramm.* II 25ss.

19. Cf. F. CUADRA, *o.c.* (en prensa)

20. En la edición de los poemas del tipo *ecce quod...uocales* de C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 214, encontramos: *D subiens cunctas M B tamen esse recusat*.

21. Sobre la procedencia de este autor, de su persona y su obra apenas hay información. Este misterioso poeta es aún un punto más por esclarecer en nuestro conocimiento de la ortografía de la Edad Media. (Cf., por ejemplo: H. HAPP, *Luxurius. Text, Kommentar, Untersuchungen*, Tübingen 1958; H. HAPP, «Zur Lisorius-Frage», *ALMA* 32 (1962), pp. 189-225; S. MARIOTTI, «Luxorius e Lisorius», *Rivista di filologia e di istruzione classica* 92 (1964), pp. 162-72).

22. H. HAPP (1962), *o.c.*, pp. 189-225.

esse recusat; quasi diceret: d in compositione ante omnes consonantes mutari potest in sequentem preterquam in m et q, ut admitto admiror adquiro»²³

Gloss . cod. Brux. II 1049 f . 4v : «*admirabilis per d non per duo mm scribi debet. unde **lisorius in ortographia** dicit quod **d ante omnes consonantes mutari potest praeter m et q ut adquiro admitto** admodum quemadmodum, abbrevio quoque dicendum non abbrevio, nam d ante b non mutari asserit priscianus»²⁴*

Cf. ib. f . 9v : «*ammitto, assumo, d conversa in m, quamvis melius admitto dicimus quam ammitto. docet enim priscianus in ortographia sua et **lisorius in sua d ante b vel m vel q non debere mutari ut abbrevio, admiror, adquiro***»

Pero además, en el *Vocabulario* de Neckam, están incluidos considerables fragmentos del *Ars lectoria* del *magister* francés Siguinus (s.XI)²⁵ donde también se alude a Lisorius y a esa misma regla. A estos excerpta pertenece el siguiente fragmento:

*Stomachari me admodum fateor, cum per duo mm codicum correptores temerarios euertere intuear ‘admirabilis, quemadmodum’. In his enim et aliis similibus male duo mm ponunt. Unde **Lisorius cum Orthographiam** metro cuderet, dixit: «**d subiens cunctas m q tamen esse recusat**». Hoc dicit quod d ante omnes consonantes mutari possit preter m et q, ut ‘admitto, adquiro»²⁶*

Los textos explícitos de Lisorius que aparecen citados en los fragmentos que acabamos de anotar:

- *d subiens cunctas m q tamen esse recusat; quasi diceret: d in compositione ante omnes consonantes mutari potest in sequentem preterquam in m et q, ut admitto admiror adquiro*
- *d ante omnes consonantes mutari potest praeter m et q ut adquiro admitto admodum quemadmodum, abbrevio quoque dicendum non abbrevio, nam d ante b non mutari asserit priscianus*
- *d ante b vel m vel q non debere mutari ut abbrevio, admiror, adquiro*
- *d subiens cunctas m q tamen esse recusat*

23. Cf. P. MEYER, «Notices sur les ‘Corrogationes Promethei’ d’Alexandre Neckam», *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, tome XXXV (1892), pp. 641-682 (p. 664).

24. Cf. R. ELLIS, «Some New Latin Fragments», in *The Journal of Philology* 8 (1879), pp.122-124 (p. 122).

25. C.H. KNEEPKENS- H.F. REIJNDERS (eds.), *Ars lectoria: Un art de lecture à haute voix du onzième siècle*, Leiden 1979, p. XVII [cita de C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 15, n. 11].

26. Cf. *ibid.*, p. 30 [cita de C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 15, n. 12].

Son variantes y explicaciones del verso adjudicado a Lisorius que aparece precisamente recogido en el comentario al verso 11 del manuscrito de Londres:

• *D non mutatur ante M uel Q*

En el *Vocabulario* de Alexander Neckham, como vemos, se incluían fragmentos del *Ars lectoria* del *magister* Siguinus (s. XI) donde se cita a Lisorius. También Happ recoge alusiones a Lisorius en fragmentos del *Ars lectoria* de Aimerius (s.XI)²⁷, por lo que podemos pensar en la posible difusión de este autor a partir de estas *Artes lectoriae*.

Por todo ello podemos concluir que una posible fuente del anónimo *Ecce quod* pudiera ser este poema de Lisorius del que se conocen los versos apuntados con anterioridad, utilizando, probablemente, las *Artes lectoriae* como vehículos transmisores²⁸.

Además, también es curioso que junto a la palabra *orthographia* relativa a denominar la obra de Lisorius aparece el término *metro-metrica*, lo que puede avalar que la obra estuviera escrita en verso, punto a favor de esa posible fuente de los poemas anónimos:

— *lisorius in orthographia sua metrica...*

— *Unde Lisorius cum Orthographiam metro cuderet, dixit...*

IV. COINCIDENCIAS Y DISCREPANCIAS ENTRE LOS POEMAS *ECCE*

QUOD USUS HABET...UOCALES Y *ECCE QUOD USUS*

HABET...SONANTES (VERSUS ORTOGRAPHYE)

Para completar lo que llevamos expuesto hasta aquí, hemos elaborado un estudio comparativo²⁹ resaltando los aspectos más significativos, entre el texto del manuscrito del Escorial (uno de los poemas del tipo *Ecce quod...sonantes*) y el texto de los poemas del tipo *Ecce quod...uocales*.

Ecce quod...uocales

Versus orthographye (ms. V.III.10)

1. **Ecce quod usus habet: sibi cedunt** quinque uocales

1. [E] **Ecce quod usus habet cedunt sibi** sepe sonantes

2. **L mutatur in X et in R; mutatio finito**

16. **L mutatur in r uel in x mutatur ut sic fit**
17. *Paulula, pauxilla, dic de tabulaque taberna.*

27. Cf. H. HAPP, *o.c.*, pp. 189-225 (pp. 189-191).

28. De hecho, en el *De orthographia* de Parisius (ms. V. III. 10) aparece una cita del *Ars lectoria* de Aimericus (Hemerius), y en el *De orthographia*, Anónimo I (ms. 5-4-32) aparecen citas de otro *Ars lectoria*, en esta ocasión de Iohannes de Garlandia. También en uno y otro manuscrito nos encontramos la regla que aparece en el fragmento de Lisorius.

29. Hemos utilizado los siete primeros versos del *Ecce quod...uocales*, según la edición de C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p.214; del *Versus orthographye* hemos anotado los versos que abordan la misma regla (la transcripción es nuestra). Están resaltados en **negrita** los versos más coincidentes entre ambos textos. El número que aparece junto a cada verso equivale al lugar que ocupa en el poema.

3. Littera muta sequens, nisi B P, mutata in N M.
 4. **N uariatur in M B P -ue sequentibus aut M;**
 5. Transit in L et in R, si sint sibi forte sequentes;
 6. Exit in S eadem, C T simul V -que sonantem.
 7. **R transfertur in has L N S V -que dygamma.**
20. **N uariatur in m p bque sequentibus aut m**
 21. *Combibit, impellit, immittit, tibi monstrat*
 23. Transit in s duplicem t e r uque sonantem
 24. Ipsaque multotiens in l mutatur et in g
 29. **R quoque transit in l s u inque duas s**
 30. *Vnde nigellus, odos triuque quam aeneus, iussi*

Recordamos, en primer lugar, que la mayor diferencia con la que nos encontramos, y que nos ha servido para clasificar en dos grupos estos poemas, es la variante del primer verso *uocales/sonantes*. Pero una vez que nos adentramos en su estudio percibimos que esta diferencia se ciñe a los límites de este verso, ya que a partir del segundo el tema desarrollado son las consonantes.

Hemos detectado también que el *Versus orthographye*, es más completo que los que comienzan *Ecce quod...uocales*, circunstancia que nos viene indicada desde el principio por el número de hexámetros que los componen³⁰.

Pero, además, hemos observado que el autor del *Versus orthographye* introduce una serie de ejemplos para apoyar cada una de las reglas que acaba de exponer. Estos ejemplos faltan en el tipo de poemas *Ecce quod...uocales*, ya que el autor se limita a plantear las reglas ortográficas³¹.

Por último añadir que en el *Versus orthographye* aparecen recogidas de manera alfabética las reglas ortográficas referentes a cada una de las letras, salvo *h*, *k*³². Por tanto podemos considerarlo un completo y ordenado³³ tratado de ortografía versificado. Aspecto que resalta de manera más evidente, si lo comparamos con los poemas del tipo *Ecce quod usus...uocales*, como deducimos del siguiente esquema:

<i>Ecce quod...uocales</i>	<i>Versus orthographye</i>
	Estructura alfabética
No	Sí
	Letras que no aparecen tratadas en este texto de manera específica pero sí aparecen citadas formando parte de reglas relativas a otras letras:
f, p, t, u consonante	Vocales, i,u consonantes, f, p
	Letras que no aparecen recogidas en el texto:
h, k, q, y, z, i consonante	h, k

30. El poema *Versus orthographye* está formado por 41 hexámetros y los que comienzan por *Ecce quod...uocales*, oscilan entre 11 y 13. Los mss. de Ottobeuren y Laon (13), y el de Londres (11).

31. En el *Versus orthographye* resaltamos en *cursiva* estos ejemplos. Sólo los hemos incluido en los versos más coincidentes (los que hemos resaltado en negrita), pero esta misma estructura nos la encontramos a lo largo del poema tras cada una de las reglas expuestas.

32. Esta circunstancia podría explicarse si tenemos en cuenta que la *h* no se consideraba una *littera* sino una *nota aspirationis* y la *k* una 'letra inútil': Cf. entre otros, F. DESBORDES, *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad romana*, Barcelona 1995 (trad.), p. 173ss.

33. Por ejemplo, entre el verso 1 y el 16 este autor habla sucesivamente de B, C, D..., mientras que el autor del *Ecce quod usus...uocales*, trata de estas letras en los versos 10-13 (B, D, C) tras haber hablado de la R, S, X.

V. EL *ECCE QUOD USUS HABET* COMO FUENTE DEL *GRAECISMUS*

Uno y otro tipo de poemas son en su conjunto una posible fuente del *Graecismus*. Para avalar esta afirmación aportamos en primer lugar un importante dato de índole cronológica. Nos referimos a que el manuscrito más antiguo que contiene este tipo de textos está fechado en el siglo XII, y, por tanto, es anterior al *Graecismus* que es una obra compuesta en 1212³⁴. Pero además podemos confirmarlo también por unas anotaciones que forman parte del comentario que aparece escrito al final de uno de estos poemas, exactamente el que está ubicado en el Cod. VII E 2, de la *Biblioteca Nazionale* de Nápoles, cuya alusión e *incipit* Kristeller³⁵ incluye en la descripción que hace de este manuscrito, de la siguiente manera:

f. 6. *Ortographia, a short poem.*, inc. *Ecce quid usus habet, with a comm.*, inc. *Ebardi (sic) Grecismi Bitunicensis (sic) suprascriptus ortografie tractatus est.*

En esta líneas aparece recogido el término *suprascriptus*, por lo que parece objetivo del autor del contenido de este comentario señalarnos que este tratado de ortografía fue escrito con anterioridad al *Graecismus* de Ebrardus Bethuniensis.

No en vano Kneepkens³⁶ apuntaba desde el título de su artículo que el '*Ecce quod usus habet*' es una fuente del cap. V: '*De commutatione litterarum*'³⁷ de dicha obra de Ebrardus Bethuniensis.

Esta obra está elaborada a partir de recopilaciones, y es bastante probable, por tanto, que una de ellas, en esta ocasión el capítulo V³⁸, que es donde el autor aborda el tema de la ortografía, haya sido alguno de estos poemillas anónimos a los que también pudiera estarse refiriendo Grondeux cuando dice³⁹:

34. Cf. D. REICHLING (ed.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei*, Berlin 1893 (reimp. 1974), p. IXXV: La importancia de la innovación de Alexander de Villa-Dei al escribir una gramática en verso, el *Doctrinale*, llegó a ser inmediatamente reconocida por sucesivos gramáticos. Ebrardus Bethuniensis, por ejemplo, compuso su gramática también en verso, *Graecismus*, sólo trece años después en 1212. Cf. también A. GRONDEUX, *o.c.*, p. III.

35. P.O. KRISTELLER, *o.c.*, p. 423. En el catálogo de la biblioteca de Nápoles aparece ubicado el poema en los ff. 204-206.

36. C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 212.

37. En la edición utilizada por el comentarista Jean Vincent de Melle [cf. LECOINTRE-DUPONT, 1847-49], al capítulo relativo a la ortografía (V) se le denomina: *De transmutatione litterarum*. Esta parte que quedaría englobada dentro de la denominada preceptiva, es una de las partes en las que Donatus divide la gramática [cf. A. GRONDEUX, *o.c.*, p. 16].

38. Cf. A. GRONDEUX, *o.c.*, p. 25: «au moyen age, ces trois ensembles circulent sous les dénominations de *prohemium*, *prima pars Grecismi*, *secunda pars Grecismi*, et le découpage interne en chapitres n'est pas tout à fait identique au nôtre puisque l'on assemble alors par exemple les actuels chapitre I et II en un seul. Le chapitre VI était alors le V, et la glose recapitule ainsi la série des premiers chapitres: Que uel quot generis [*Graec. VI 1*] : *hic agit actor de quinto capitulo, scilicet de genere, cum prius egerit de figuris, de coloribus rethoricis, de pedibus metrorum et de commutatione litterarum* (Paris BnF lat. 14746 f. 44v)»].

39. Cf. A. GRONDEUX, *o.c.*, p. 20.

«On peut de même penser avec C.H. Kneepkens que le chapitre I des *Institutiones* de Priscien est bien la source du chapitre V, mais par l'intermédiaire d'un petit traité versifié préexistant, ou encore voir seulement dans le chapitre V du *Graecismus* une autre émanation versifiée de ce passage de Priscien».

Por último, queremos añadir una consideración más. Se trata de matizar que la relación de coincidencia indicada entre estos poemas y el capítulo V del *Graecismus* es más estrecha con el tipo de poemas *ecce quod...sonantes* (*Versus ortographye*), como podemos apreciar en los versos que como ejemplo exponemos a continuación⁴⁰:

<i>Ecce quod...uocales</i>	
1. Ecce quod usus habet: sibi cedunt quinque uocales 2. L mutatur in X et in R; mutatio finito 4. N uariatur in M B P -ue sequentibus aut M; 7. R transfertur in has L N S V -que dygamma.	
<i>Graecismus</i> , cap. V: <i>De commutatione litterarum</i> ⁴¹	<i>Versus ortographye</i> (ms. V.III.10)
1. Ecce quod usus habet, cedunt sibi saepe sonantes, 16. L mutatur in r et in x, mutatio sic fit: 17. <i>Paulula paxilla dic de tabulaque taberna.</i> 20. N uariatur in m b pue sequentibus aut m: 21. <i>Impius imbutus immitis sint tibi testes.</i> 30. R quoque transit in l s u inque duas ss: 31. <i>Unde nigellus odos triuique aeneus ussi.</i>	1. [E]cce quod usus habet cedunt sibi sepe sonantes 16. L mutatur in r uel in x mutatur ut sic fit 17. <i>Paulula, paxilla, dic de tabulaque taberna.</i> 20. N uariatur in m p bque sequentibus aut m 21. <i>Combibit, impellit, immittit, tibi monstrat</i> 22. <i>Impius, imbutus, immitis, sint tibi testis.</i> 29. R quoque transit in l s u inque duas s 30. <i>Vnde nigellus, odos triuique quam aeneus, ussi</i>

Kneepkens⁴² para avalar esta fuente destaca los versos coincidentes basándose en el tipo de poemas *Ecce quod...uocales*. Habla, especialmente, del comienzo del primer verso y de otros dos más:

[E]cce quod usus habet cedunt sibi ...,
 L mutatur in r uel in x mutatur ut sic fit
 N uariatur in m p bque sequentibus aut m

A este respecto, nosotros señalamos además:

40. Hemos utilizado como ejemplo los mismos versos coincidentes que recogemos en el esquema del capítulo anterior.

41. Cf. I. WROBEL, (ed.) *o.c.*, p. 17.

42. Cf. C.H. KNEEPKENS, *o.c.*, p. 216.

- a) La similitud de estos versos con los fragmentos anónimos *Ecce quod...sonantes*, como el *Versus ortographye*, con el importante añadido del término *sonantes*.
- b) Agregamos la coincidencia de un verso más:
R quoque transit in l s u n inque duas s
 que aparece recogido en *Versus ortographye*, en el *Graecismus* y en el poema anónimo *Ecce quod usus...uocales*. En éste último aparece el verso con alguna variante:
R transfertur in has L N S V -que dygamma,
 pero es evidente que existe una clara relación entre ellos.
- c) Finalmente, destacamos que una de las discrepancias más importantes entre los dos tipos de poemas es una de las coincidencias entre el *Versus ortographye* y el capítulo V del *Graecismus*, es decir, la inclusión de ejemplos tras la regla ortográfica.

En conclusión, reseñar que el códice V.III.10 de la Real Biblioteca del Escorial contiene un poema gramatical de contenido ortográfico titulado *Versus ortographye*, de 41 hexámetros, que es un compendio de versos mnemotécnicos unidos en torno a una temática común, y que por sí mismo conforma un tratado de ortografía bajomedieval.

Este pequeño poema además de la similitud con versos mnemotécnicos recogidos en las obras de los manuscritos mencionados, está relacionado, de manera muy estrecha, con otro tipo de poemas de similar estructura y temática, pero conservando cada uno sus peculiaridades identificativas, como hemos ido señalando. Estas divergencias aproximan más al tipo de textos *Ecce quod...sonantes* (*Versus ortographye*) al capítulo V del *Graecismus*, del que ambos, en conjunto, han podido ser una posible fuente.

Finalmente, sólo nos queda decir que esperamos con este estudio haber contribuido al conocimiento de la ortografía de esta época bajomedieval, aunque somos conscientes de que queda mucho por investigar.

ESCENAS LITERARIAS Y *ORDO LOCORUM* EN EL *ARS MEMORIAE*
DE I. PUBLICIUS (VENETIIS, 1482).¹

JUAN JOSÉ MORCILLO ROMERO
Universidad de Extremadura

Resumen: El presente trabajo analiza la inclusión de escenas literarias en el *Ars memoriae* que I. Publicius añade a sus *Oratoriae artis Epitomata*. Los versos de Virgilio (así como otros pasajes de autores clásicos) permiten explicar el concepto de *ordo locorum* del sistema mnemotécnico *per locos et imagines* heredado de la retórica clásica.

Palabras clave: *Ordo locorum*, retórica clásica, I. Publicius, artes de memoria.

Summary: This chapter analyses the inclusion of literary fragments in the *Ars memoriae*, which Iacobus Publicius adds to his *Oratoriae artis Epitomata*. Lines from Virgil (as well as passages from classical authors) allow us to explain the concept of *ordo locorum* in the mnemonic system inherited from classical rhetoric.

Keywords: *Ordo locorum*, classical rhetoric, Iacobus Publicius, arts of memory.

1. Este trabajo ha sido realizado al amparo de una Beca de Investigación concedida por la Fundación *Fernando Valhondo Calaff* de Cáceres. Agradezco su valiosísima ayuda en la elaboración del mismo a los Profesores E. Sánchez Salor y L. Merino Jerez. También agradezco a Adrián Morcillo Romero sus sugerencias y correcciones.

1.- ACERCA DE LA MEMORIA ARTIFICIAL

Desde la antigüedad, la memoria ha sido una de las cualidades humanas más admirada y deseada. Esta fascinación por la capacidad de retener en la memoria todo aquello que se escucha, se ve o incluso se piensa interiormente, tiene una más que justificada razón de ser en una sociedad eminentemente oral. Son de sobra conocidas las nóminas de ilustres memoriosos que se fueron ampliando generación tras generación, desde Simónides de Ceos hasta el Funes de Borges.

La memoria natural, pues ya desde la antigüedad se distinguía entre memoria natural y artificial, se sometió a un proceso de racionalización que la convirtió en una técnica o arte, buscando así suplir las deficiencias memorísticas mediante la puesta en práctica de diversas estrategias mnemotécnicas. Así, surgen las primeras teorías en las obras de los estudiosos de la Retórica: Aristóteles, *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón o Quintiliano, entre otros. No hay que olvidar que la memoria está presente en los *Officia Oratoris: inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*. De este modo, unida a la Retórica, la memoria artificial ha pervivido en la tradición cultural europea.

La Retórica clásica sentó la base que sirvió de fuente para los estudiosos de la memoria durante la Edad Media (Hugo de San Víctor, Alberto Magno o Santo Tomás) y después para los humanistas del Renacimiento, como es el caso de Iacobus Publicius, autor del primer *Ars Memorativa* impresa, en la que se va a centrar este estudio.

El sistema mnemotécnico heredado de la antigüedad se fundamentaba en la memorización tanto de conceptos, como de palabras, por medio de *loci* (lugares mentales) e *imagines* (imágenes representativas que se ubicaban en estos *loci*). A partir de estos elementos, en las escuelas de Retórica se enseñaba a crear imágenes y a ubicarlas en los lugares mentales, con el fin de hacer posible la memorización de todo aquello que quedaba representado en ese mundo virtual de *loci et imagines*.

2.- IACOBUS PUBLICIUS Y SU OBRA

El interés de Publicio por la memoria artificial puede verse justificado por su actividad como profesor en diversas universidades europeas: Brabante, Leipzig o Colonia. Es poco lo que sabemos acerca de su vida, tan sólo que no era natural de Florencia, pese a que él se atribuyera esa procedencia. Un manuscrito de su obra, copiado en Tolouse, indica que procedía de España, pero es una información que no ha podido ser contrastada. Se dedicó a la física y se movió en los ambientes culturales de las cortes Germanas y Burgundias. Finalmente, se estableció en Lovaina como profesor de Retórica, donde fue galardonado con el título de *Poeta Laureatus*.

En un principio, el tratado de memoria de Publicio era un capítulo más de su *Oratoriae artis epitome*, situado en la parte final y separable del resto de la

obra, como era frecuente en las Retóricas medievales. Ha sido una obra con una amplia difusión, lo cual explica la compleja tradición textual que tuvo este tratado.

Este pequeño arte de memoria se articula en tres libros. El primero es el que trata acerca del *ordo locorum*, concepto que nos ocupa en esta exposición; el segundo describe la creación de *imagines*; y finalmente, el tercer libro versa acerca de cómo ejercitar la memoria y cómo mejorarla mediante la administración de diferentes sustancias farmacológicas.

3.- *ORDO LOCORUM* EN EL *ARS MEMORIAE* DE PUBLICIO

Publicio establece una serie de preceptos para la creación de lugares mnemotécnicos eficientes. Como se verá a continuación, utiliza ejemplos de citas clásicas para justificar sus argumentos teóricos, extrayendo de *Aeneidos* o de *Catilina* los conceptos retóricos aplicables en la configuración de los *loci*. A continuación analizaremos algunos de estos consejos.

- 1) El primero de estos preceptos establece que las palabras que destaquen por su dignidad o condición deberán anteponerse a las demás:

*quae enim dignitate aut natura praestantiora verba dicuntur caeteris praeferrenda sunt.*²

Se presentan aquí los conceptos retóricos de *dignitas* y *natura*. Para apoyar esta afirmación, utiliza un par de ejemplos, en primer lugar uno referido a la *dignitas* y a continuación otro referido a la *natura*:

En relación con el primero de estos conceptos, el de la *dignitas*, se presentan los siguientes versos de Virgilio:

*Principio caelum et terram camposque liquentis
Lucentemque globum lunae Titanaeque astra.
Spiritus intus alit, totamque infusa per artus,
mens agitat molem et magno se corpore miscet.
hinc hominum pecudumque genus vitaeque volantum
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.*³

Estos versos son un claro ejemplo de orden sometido a la estimación de la dignidad. Publicio saca a colación las palabras que Anquises dirige a Eneas, en las que le revela el origen del «orden universal» que rige todos los elementos;

2. Iacobus Publicius, *Ars memoriae*, l. c 3. Cito por la edición de Venecia de 1482.

3. Verg. *Aen.* 6, 724-729

orden, por cierto, al que alude Ivan Illich en su obra *En el viñedo del texto*, en la que hace una clasificación entre los dos tipos de órdenes: el orden universal y el orden metodológico. En la nómina de los seres que conforman el mundo, Virgilio sigue una gradación según la relevancia o la dignidad, de aquí cabe deducir que resulta una circunstancia más favorable para la memorización el hecho de que la materia que se pretende asir en la mente se ajuste a un orden no arbitrario.

Para la explicación del concepto de *natura* recurre a expresiones como:

*natura, ut ortus et occasus, dies et nox.*⁴

Utiliza, en este caso, como ejemplo unas palabras de Salustio:

*omnia ab ortu ad occasum domita armis parerent.*⁵

Alude aquí Salustio a los territorios dominados por el imperio romano. El orden natural era un buen punto de apoyo para el establecimiento de lugares memorísticos, puesto que, al estar presente en la propia naturaleza, resultaba bastante asequible la asimilación de ese orden.

2) El segundo precepto que propone Publicio consiste en una sucesión de parejas de elementos opuestos, en las que uno de ellos tiene preferencia frente al otro en la disposición de un lugar mnemotécnico:

*Finita infinitis, aequale inequali, virtus vitiis, certum incerto, fixum mobili, habitus privationi et cecitati visus anteferatur.*⁶

3) El siguiente consejo establece que el orden ha de seguir una progresión desde los elementos más esenciales hacia los menos importantes:

*A validissimis et necessariis in diluendo inchoandum.*⁷

Para reforzar esta afirmación aporta un pasaje de Virgilio:

*soluvite corda metum teneri secludite curas.
Res duras et regni novitas me talia cogunt
moliri et late fines custode tueri.*⁸

4. Iacobus Publicius, *Ars memoriae*, I. c 3.

5. Sall. *Catil.* 36,4.

6. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 3.

7. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 3.

8. Verg. *Aen.* 1, 562-64.

Aquí, en las palabras que Dido dirige a Eneas y a sus acompañantes cuando los recibe en su reino, apreciamos una gradación descendente entre *metum* y *curas*, así como entre *res duras* y *regni novitas*, siguiendo el precepto que indicábamos: primero el elemento de mayor necesidad.

- 4) En la última regla relativa al orden, enumera los factores sobre los que incide la *locorum lex*:

*Locorum lex praeceptione, inventione, qualitate, dissimilitudine, numero, notatione, impressione commenticiisque locis plene perfecteque constat.*⁹

Publicio hace especial hincapié en algunos de estos criterios, como por ejemplo:

*Locorum inventio: comparandorum locorum triplex est ratio. Nam aut natura constituuntur; aut cuiusque ingenio excogitantur; vel his composita conficiuntur.*¹⁰

El autor parece inclinarse por la postura ecléctica. A este respecto ya en la *Rhetorica ad Herennium* se dice que si no se hallan lugares adecuados en el entorno, éstos pueden modelarse en la mente. Puede servir de ejemplo la imagen que aparece a continuación.

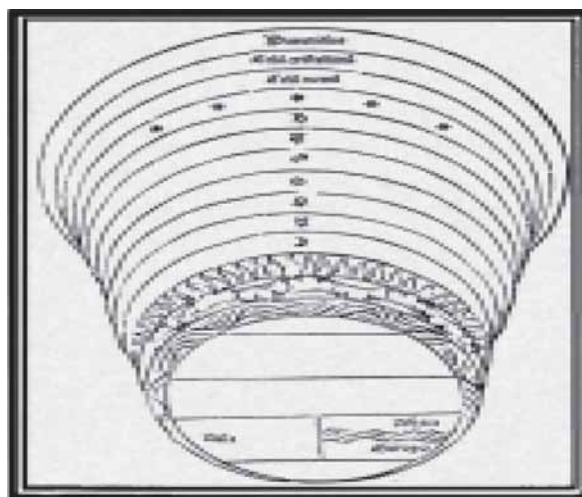


Fig.1. Las esferas del cosmos utilizadas como un lugar mnemotécnico ficticio en el *Ars memoriae* de Iacobus Publicius, Venetiis, 1482.

9. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 3.

10. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 4.

*Locorum qualitas: qualitas est conditio certa locis inscripta ut mediocri luce mediocrique distantia; firma, imaginum capacia, ac solo in loco sita; re aut nomine imaginum ratione correspondentia exactissime cogitentur.*¹¹

Con el término *qualitas* se refiere a las condiciones que se imprimen a los lugares, por ejemplo: una luz moderada, intervalos módicos, que sean duraderos, o que se reduzcan a un único lugar. Incluso da unos parámetros concretos:

*a meridie igitur in septentrionem versa a decem in viginti passuum distantia opaca deserto in loco, quinque pedum ambitu contenta sunt.*¹²

En la *Rhetorica ad Herennium* ya se indican las dimensiones de los lugares: «han de elegirse lugares de dimensiones reducidas, aunque no excesivamente pequeñas». Johannes Romberch, en su *Congestorium*, aportará después una imagen que tendrá una gran difusión, en la que se presenta una pequeña habitación con un hombre en su interior, que sirve de referencia para ver las dimensiones del lugar (imagen que se corresponde con la Fig. 2 que aparece a continuación). También Rosselius, presenta las imágenes del paraíso y del infierno rodeados por un perímetro que cierra ambos lugares mnemotécnicos, pues ya advertía el autor de la *Rhetórica ad Herennium* que el lugar debía estar convenientemente cerrado¹³.

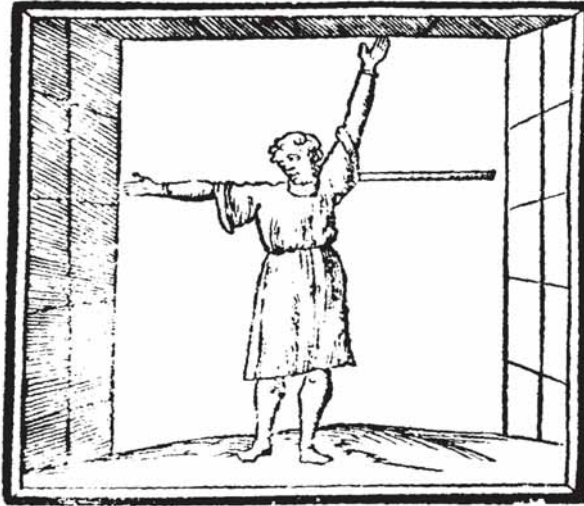


Fig. 2. Imagen del lugar mnemotécnico en el *Congestorium Artificiose Memoriae* de Johannes Romberch, Venetiis, 1533.

11. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 4.

12. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 4.

13. *Rhet. Her.* 3.16. 28 y ss.

*Dissimilitudo locorum: Locorum similitudo morte magis evitanda est...Quas ob res opere colore et altitudine figura ac diversa materia evitare poterimus. Vel si non locis optatis et arte comparatis lapidibus saltem arboribus tumulis aris monumentis biremibus navibus proclivis pontibus astris ac insulis varie effingentur.*¹⁴

Para evitar el parecido se deberán utilizar distintos colores, dimensiones o materiales. De no ser así, al menos deberán ser diferenciados por medio de esculturas, árboles, montículos, barcos, construcciones, etc. A continuación se muestra una imagen tomada de la obra de Publicio que ilustra la aparición de dichos objetos como elementos distintivos.

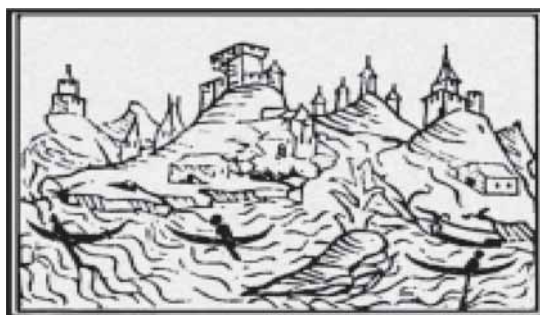


Fig. 3. Un lugar mnemotécnico del *Ars memoriae* de Iacobus Publicius, Venetiis, 1482.

*Locorum notatio: locorum notatio duplex est. Numerorum altera, altera rerum. Numeri signum dicitur numerus quinto quoque inscriptus: et hic aut arithmetica figura vel reali notatur. Falx quippe manus aut pes quintum, crux decimum, geminata vigesimum significabit.*¹⁵

Siguiendo al autor de *Ad Herennium*, Publicio recomienda hacer una marca cada cinco unidades, ya sea mediante un número o un objeto, como pueden ser cruces, hoces o manos. Cuando se intenta volver a visitar un lugar mnemotécnico plagado de imágenes, estas marcas son de gran ayuda.

4.- CONCLUSIONES

Publicio, en el prefacio de la obra, comienza diciendo que el arte de la memoria necesita nuevos preceptos y el apoyo de la ciencia médica:

*novis praeceptis medicaeque artis adminiculis indigens est.*¹⁶

14. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 4.

15. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, I. c 5.

16. Iacobus Publicius, *Ars Memoriae*, Prohemium. c 1.

Así, tanto la memoria natural como la memoria artificial son los objetivos que le ocupan en los tres libros de este breve tratado, y nosotros nos hemos fijado en la parte dedicada al orden de los lugares.

La intención docente de la obra va a condicionar el modo en que Publicio explica el método para conseguir un orden en la composición de los lugares. Esta finalidad pedagógica se aprecia fácilmente, porque hay una clarísima diferencia entre este «manual» de memoria y otras artes mnemotécnicas del Renacimiento, como por ejemplo: el *Ars Memorativa* de Leporeo o el *Congestorium artificiosae memoriae* de Romberch, en las que junto a esa lista de reglas y preceptos se aprecia una mayor profundización filosófica y científica en general.

Así pues, tenemos en este *Ars Memorativa* un ejemplo que da validez a la idea presentada por Cicerón de que la memoria es hermana de la escritura:

*Nihil sane praeter memoriam, quae est gemina litteraturae quodammodo et in dissimili genere persimilis.*¹⁷

Y así, como hemos visto, se toman para el arte de la memoria las reglas del arte de la escritura.

5.- BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Clásicas

- CICERO, *De oratore*, ed. A. S. Wilkins, Oxford, 1969.
 CICERO, *Partitiones Oratoriae*, ed. Henri Bornecque, París, Les Belles Lettres, 1960.
 RHETORICA AD HERENNIVM, ed. Harry Caplan, Harvard University Press, Cambridge, 1954.
 VERGILIUS, *Opera (Bucolica, Georgica, Aeneidos)*, R. A. B. Mynors, Oxford, 1969.
 SALUSTIUS, *Catilina, Iugurtha, Historiarum fragmenta selecta, Appendix Sallustiana*, ed. L. D. Reynolds, Oxford, 1991.

Fuentes renacentistas

- I. PUBLICIUS, *Oratoriae artis epitomata (...) insuper (...) memoriae artis modus Iacobi Publicii*, impressit Venetiis, 1482. Hay traducción al Inglés de H. Bayerle, en Carruthers, Mary and Ziolkowski, Jan M. (eds): *The Medieval Craft of Memory*, pp. 226-254.

Estudios

- I. ILLICH, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al Didascalicon de Hugo de San Víctor*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

17. Cic. *Partitiones* 7, 26.

- L. MERINO JEREZ, *Retórica y Artes de Memoria en el Humanismo renacentista: Jorge de Trebisonda, Pedro de Rávena y Francisco Sánchez de las Brozas*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
- L. MERINO JEREZ, «La Retórica en las *Artes Memoriae* renacentistas: los *Rhetoricorum Libri Quinque* de Jorge de Trebisonda», en «*Pectora Mulcet*» *Estudios de Retórica y Oratoria Latinas*, (T. Arcos, J. Fernández, F. Moya, eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, Vol. II, pp. 983-994.
- F. YATES, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

LA FORMACIÓN RETÓRICA DEL PREDICADOR:
HYPERIO Y VILLAVICENCIO EN TORNO A LOS *PROGYMNASMATA*

MARÍA VIOLETA PÉREZ CUSTODIO
Universidad de Cádiz

Resumen: Este trabajo sobre retórica sagrada española del s. XVI se centra en el capítulo dedicado al uso de los *progymnasmata* retóricos en la formación del predicador en los *De Theologo, seu de ratione studii theologici libri IV* de Andreas Hyperio y los *De recte formando studio theologico libri quattuor* de Fray Lorenzo de Villavicencio. La similitud entre ambos textos, fácilmente explicable porque Fray Lorenzo copió en gran medida la obra de Hyperio, ofrece un buen ejemplo del influjo de los tratados de predicación protestantes, prohibidos en los índices inquisitoriales, sobre los producidos en la católica España de Felipe II.

Palabras clave: Retórica sagrada, Hyperio, Villavicencio, progymnamata

Summary: This paper about Spanish sacred rhetoric in sixteenth century focuses on the chapter dedicated to the use of rhetorical *progymnasmata* in preacher's education in *De Theologo, seu de ratione studii theologici libri IV* by Andreas Hyperius and *De recte formando studio theologico libri quattuor* by Fray Lorenzo de Villavicencio. The similarity between both texts, easy to explain because Fray Lorenzo copied to a great extent the work by Hyperius, offers a good example about the influence of protestant preaching treatises, prohibited in Inquisition indexes, on the books produced in Spain during the reign of Philip II.

Key words: Sacred Rhetoric, Hyperius, Villavicencio, progymnamata

I.- FRAY LORENZO DE VILLAVICENCIO: ¿PLAGIADOR O ADAPTADOR DE HYPERIO?

Ya en su tiempo Fray Lorenzo de Villavicencio,¹ el agustino que sirvió a Felipe II como agente especial para la detección de células protestantes en los Países Bajos, fue una figura sumida en la polémica dentro y fuera de sus propias filas. El extremo celo procatólico que le ganó el aprecio del Duque de Alba y del Santo Oficio acabó siendo objeto de una investigación inquisitorial, y su afán por adaptar para la formación de los predicadores de Roma las mejores obras protestantes del momento le valió desde muy pronto la fama de plagiador que sigue arrastrando hasta el día de hoy: una reputación cuyos episodios clave giraron en torno a la adaptación por parte del jerezano de dos obras del teólogo flamenco Andreas Gerhard Hyperius.²

1. No existe ninguna monografía reciente que ofrezca una revisión profunda y completa de lo que se sabe sobre la vida y obra de Fray Lorenzo de Villavicencio. Existe, en cambio, una dispersa bibliografía donde el tema se trata en alguno de sus aspectos. Por razones de espacio me limito a presentar al lector una selección de títulos representativos de algunas de las aproximaciones que se han hecho a la figura del fraile. La obra más amplia que conozco sobre la biografía del agustino es la de B. IBEAS, *El espionaje en el imperio (El Padre Lorenzo de Villavicencio)*, Publicaciones de la Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, Tánger 1941, un libro publicado en plena postguerra civil, de juicios muy sesgados y cuyo mérito principal reside en haberse elaborado en su día con una documentación en la actualidad perdida. En la misma línea se encuentra el artículo de B. IBEAS, «Una cuestión histórica: La revolución flamenca y el padre Villavicencio», *Cruz y Raya* (1936), pp. 21-37. Muy valioso resulta el trabajo de D. GUTIERREZ MORÁN, «De fratribus Laurentio de Villavicencio et Bartholomaeo de los Ríos vitae curriculum et documenta», *Analecta Augustiniana* 23 (1953-1954), pp. 102-121, por su aportación documental; en cambio, el meritorio esfuerzo de D. I. PARADA Y BARRETO, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*, Jerez 1878, pp. 457-460, por rescatar del olvido a jerezanos notables es un semillero de inexactitudes y errores tipográficos. Por su lado, el artículo de S. FOLGADO FLÓREZ, «Fray Lorenzo de Villavicencio y los estudios teológicos», *La Ciudad de Dios* 177 (1964), pp. 335-344, ofrece al lector un ejemplo de lo que es el intento de evaluación de la obra del fraile sin argumentos de peso. Los excelentes trabajos de J. I. TELLECHEA IDÍGORAS, «Españoles en Lovaina en 1551-8. Primeras noticias sobre el bayanismo», *Revista Española de Teología* 23 (1963), pp. 21-45, y «Españoles en Lovaina en 1557», en W. Thomas – R. A. Verdonk (eds.), *Encuentros en Flandes*, Leuven University Press 2000, pp. 133-155, marcaron un antes y un después en la elucidación del papel que jugó Fray Lorenzo como espía de células heréticas en los Países Bajos. El lector interesado puede consultar parte de los informes que el fraile elaboró en «Advertimientos de Fray Lorenzo de Villavicencio», *CODOIN*, vol. XXXVII, Madrid, 1860, pp. 67-70. Fuera de España la figura y la actuación de Fray Lorenzo sido objeto de un juicio muy negativo, pasando a formar parte de la leyenda negra de Felipe II, a lo que colaboró en gran medida la reconstrucción que de la actuación del personaje hizo en su día Paul Gachard. Modernamente Fray Lorenzo ha despertado un especial interés en los Países Bajos, donde en las últimas décadas se ha producido una interesante bibliografía sobre su papel en el conflicto entre protestantes y católicos. A modo de ejemplo, pueden verse los artículos de H. TH. M. ROOSENBOOM, «Fray Lorenzo de Villavicencio en zijn invloed op Filips II, 1563-1566», *Archief voor de Geschiedenis avn de Katholieke kerk in Nederland* 21 (1979), pp. 147-174, y G. DORREN, «Lorenzo de Villavicencio en Alonso del Canto. Twee Spaanse informanten over de Nederlandse elite (1564-1566)», *Tijdschrift voor Geschiedenis* 111 (1998), pp. 352-376.

2. Sobre Andreas Hyperius existe una extensísima bibliografía en torno a su faceta teológica. Dentro de la bibliografía reciente sobre Hyperius, pueden seleccionarse los siguientes títulos: I. D. BACKUS, *Historical Methods and Confessional identity in the Era of Reformation (1378-1615)*, Lei-

El trasvase de materiales que Villavicencio practicó fue visto desde el principio por los opositores de la iglesia romana como un plagio en toda regla. Según informa Bayle,³ la primera denuncia se data en 1596 y se localiza en los *De Romanæ Ecclesiæ idololatria libri duo* de John Reynolds. Allí ya se afirma que Villavicencio sacó a su nombre la obra de Hyperius tras poderla de todo aquello que pudiera desviarse de la doctrina pontificia:

Quin etiam Posseuinus, utcunque rigidissimus criticorum criticus, tamen remise ac molliter se gessit in libris De ratione studii theologici, quos Villavincentius edidit, tantopere sine ulla censoria nota collaudandis. Is enim duos hosce Petri lapsus copulans atrocissima voce : «Satanicus, inquit, fuit Petrus, tum semel Christum negandum, tum et eundem quasi errantem aut imprudentem corrigendo ». Neque vero Hyperii fuit haec sententia ex cuius erudito opere opus suum compilavit Frater Villavincentius, correctis illis omnibus quae Pontificios tangunt, ut alieno labore magno partam gloriam verbis saepe in se transmovent, qui habent salem quod in Papistis est, sed ab ipso prodiit in iis ob quae adversus Hyperium interpolata Possevino maxime probatur opus plagiarii.⁴

A lo largo del XVII y el XVIII la noticia del plagio de fray Lorenzo se extiende y va perfilando sus límites. A él se refieren destacados intelectuales del bando protestantes, entre los que se cuentan Bartholomew Keckerman en sus *Praecognita Logica* (1599), Andreas Valerius Desselius en su *Bibliotheca Belgica* (1623), Gisbert Voet, que en sus *Selectae disputationes theologicae* en un ensayo titulado «De docta ignorantia» (1659) pone a Villavicencio como ejemplo consagrado de plagio, aunque confundiendo el título de la obra plagiada:

Summus gradus audaciae est cum tractatus typis editos, praefixo nomine suo absque ulla autoris mentione, recudendos dant. Exemplum istius plagii refertur circa methodum Theologiae Hyperii recusam sub nomine Laurentii Villavicentii monachi augustiniani (...)⁵

den-Boston 2003, pp. 197-203; S. M. Jackson (ed.), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, Grand Rapids, 1953, vol. 5, pp. 432-433; W. Janse – B. Pitkin, (eds.), *The Formation of Clerical and Confessional Identities in Early Moderns Europe*, Leiden-Boston 2006, pp. 144-146; G. KRAUSE, *Andreas Gerhard Hyperius: Leben-Bilder-Schriften* (Beiträge zur Historischen Theologie, 56), Tübingen 1977, y *Andreas Gerhard Hyperius: Briefe 1530 – 1563*, Tübingen 1981.

3. Cito en este trabajo el *Diccionario* de Bayle por la quinta edición. Cf. P. BAYLE, *Dictionaire Historique et critique*, Amsterdam, Leyde, La Haye, Utrecht 1740, vol. 2, pp.766-767.

4. Cf. *Johannis Rainoldi, De Romanæ Ecclesiæ idololatria in cultu sanctorum, reliquiarum, imaginum, aquæ, salis, olei, aliarumque rerum consecratarum, et sacramenti Eucharistiæ, operis inchoati libri duo, in quibus cum alia multa variorum papismi patronorum errata patefiunt: tãum imprimis Bellarmini, Gregoriquæ de Valentia, calumniæ in Calvinum ac ceteros Protestantæ, argutæque pro papistico idolorum cultu discutiuntur & ventilantur*, Oxford 1596, pp. 119-120.

5. Cf. G. VOET, *Selectarum disputationum Theologicarum pars tertia*, Utrech 1659, pp. 686-687.

y Paul Colomiès en su *Gallia orientalis* (1665)⁶. Así, saltando de obra en obra, el plagio de Villavicencio llegó a figurar en el *De scriptis et scriptoribus anonymis atque pseudonymis sintagma* (1674), el repertorio de Vincent Placcius sobre anónimos, falsas atribuciones y plagios:

*Laurentii Villavincetii, Monachi Augustiniani nomine Methodum Theologiae Andreae Hyperii, Theologi reformati, apud Hispanos publicatam et approbatam esse multi sciunt (...)*⁷

Pero de todas las acusaciones posiblemente la que más consolidó la fama de plagiario de Fray Lorenzo fue la aparecida en el reputado *Polyhistor litterarius, philosophicus et practicus* de Daniel Georg Morhoff, quien circunscribió correctamente la copia a los *De formandis sacris concionibus libri II* y a los *De ratione studii Theologici libri IIII* de Hyperio, salidos en Basilea en 1553 y 1556 respectivamente. Estas obras fueron adaptadas y publicadas por Villavicencio a su nombre y sin mencionar que se trataba de textos ajenos depurados con los títulos de *De recte formando theologiae studio libri IV* y *De formandis sacris concionibus, seu de Interpretatione scripturarum populari libri III*, ambas impresas en Amberes, 1565. En su artículo sobre el fraile Morhoff utilizó un vocabulario rotundo: llamó a Villavicencio «impudentissimi hominis», utilizó el verbo «surripuit» y describió la acción del fraile con el sustantivo «plagium».⁸

El juicio, sin embargo, que recibió el trasvase de materiales de Villavicencio en el bando prorromano fue de signo muy distinto. Así, por ejemplo, Nicolás Antonio, que en su *Bibliotheca Hispana Noua* relaciona, aunque con cierto número de inexactitudes, la producción bibliográfica del agustino, pasa de puntillas sobre el tema del plagio, que describe como un traslado de cuanto de la obra de Hyperio pudiera ser de utilidad:

*(...) his publicatis operibus: De formando studio Theologico, libris tribus. Ac De formandis sacris concionibus (...) In quos quidquid bonae frugis esset in similis argumenti libris Andreae Gerardi Hyperii [sic] ex dominicano apostatae atque damnari (quod monet in Bibliotheca Belgica Valerius Andreas Desselius) transtulit.*⁹

6. El título completo es *Gallia orientalis, sive Gallorum qui linguam hebraeam vel alias orientales excoluerunt vitae, variis hinc inde praesidiis adornatae, labore et studio Pauli Colomesii, La Haya 1665*.

7. Cf. *De scriptis et scriptoribus anonymis atque pseudonymis sintagma Vincentii Placcii (...) a sesquimille omnis generis argumenti linguarumque scripta, partim nullis, partim falsis nominibus praefixis antehac edita, genuinis suis atque ueris auctoribus restituantur*, Hamburgo 1674, p. 273

8. Cf. *Danielis Georgi Morhoffi Polyhistor literarius, philosophicus et practicus*, Lubeck 1714, p. 988.

9. Cf. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid 1788, t. II, p. 11.

En la misma línea apologista se encuentra en el XVIII el Padre Flórez, editor de las dos obras que el agustino había tomado de Hyperio. En su defensa del buen quehacer intelectual del fraile, Flórez filtró la idea de que lo que el español buscaba era refutar al flamenco y trató de desacreditar la información de Morhoff, juzgándola inexacta, superficial y sólo fruto de su condición de hereje hostil y deseoso de atacar a un ilustre teólogo romano.¹⁰

El plagio o, según se mire, la adaptación que de las obras de Hyperio hiciera Fray Lorenzo fue, pues, desde antiguo cosa sonada y generó dos posiciones encontradas que no han cambiado en lo sustancial hasta la fecha. Lo demuestra un reciente trabajo de 2007 sobre Hyperio y Villavicencio donde el plagio se da como algo seguro y contrastado,¹¹ aunque no hay ningún estudio moderno que aborde en profundidad el cotejo de las obras, valore el peso de lo mantenido y lo eliminado, analice las sustituciones y las alteraciones del orden del material y explique toda esta ingeniería textual dentro de la práctica habitual en la época que permitía aprovechar los textos protestantes valiosos limpiándolos de proposiciones heréticas y publicándolos a nombre de autores católicos.¹² Como bien ha señalado O'Malley, los tratados de retórica sagrada del XVI no eran obras doctrinalmente neutras¹³: en ellas el contenido meramente técnico —es decir, la instrucción sobre práctica retórica en el púlpito— se ilustraba a base de material teológico, que podía ser sometido a un proceso de vaciado y sustitución por otro diferente sin modificar en un ápice la información técnica¹⁴. Y eso exactamente es lo que hizo Fray Lorenzo con las obras de Hyperio.

II. EL JUICIO DESENFOCADO SOBRE VILLAVICENCIO: LA OMISIÓN DEL DATO DEL PLAGIO

Podría pensarse, pues, que tras tanta literatura erudita en torno a la cuestión los juicios recientes sobre Villavicencio han pivotado sobre su relación con los protestantes y su labor de transmisor de obras heterodoxas, convenientemente expurgadas,

10. Cf. *De recte formando theologiae studio : libri IV / collecti ac restituti per R.P. Mag. Fr. Laurentium a Villavicentio (...) curante R.P.M. Fr. Henrico Florez, eiusdem ordinis*, Madrid 1768 (texto de los preliminares sin paginación)

11. Cf. L. HELL, «Des Plagiat als form interkonnessioneller begebnung: Die Einführungen in das Theologiestudium von Andreas Hyperius und Lorenzo de Villavicencio», H. J. Selderhuis – M. Wriedt (eds.), *Konfession, Migration und Elitenbildung. Studien zur Theologenausbildung des 16. Jahrhunderts*, Leiden – Boston 2007, pp. 231-243.

12. En un trabajo de próxima aparición en *Humanistica Lovaniensia* me ocupo en profundidad de analizar el conjunto de la obra de Fray Lorenzo en relación a los originales que adaptó.

13. Cf. J. W. O'MALLEY, «Content and Rhetorical Forms in Sixteenth-Century Treatises on Preaching», J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkley 1983, pp. 238-252.

14. Cf. J. W. O'MALLEY, *Religious Culture in the Sixteenth Century. Preaching, Rhetoric, Spirituality, and Reform*, Aldershot 1993.

para el adiestramiento de los predicadores de la iglesia de Roma. No ha sido así, sin embargo, y de ello han resultado valoraciones absolutamente desenfocadas por falta de perspectiva. El caso más paradigmático que conozco es el del juicio que Marc Fumaroli hizo de Villavicencio en su *L'Âge de l'Eloquence*. Para este reputado especialista francés Villavicencio humilla la elocuencia sagrada y la profana, pues lo que le preocupa es el fondo teológico del sermón y no la forma. Así, dice Fumaroli, en los veinticuatro primeros capítulos de su *De formandis sacris concionibus* Villavicencio no menciona ni a un orador ni filósofo pagano, aunque sí se apropia de la teoría antigua de la división en partes del discurso y la diferenciación por géneros, que explica siguiendo a Cicerón y Quintiliano. Cree, en fin, este erudito que Fray Lorenzo no tiene otro fin que desmarcar la elocuencia cristiana de la retórica pagana y revitalizar «la tyrannie scholastique».¹⁵

La doctrina retórica de Villavicencio, sin embargo, no puede explicarse así. Si se elimina de sus obras toda la furibunda propaganda teológica prorromana con la que sustituyó la propaganda antirromana de Hyperius, resta el armazón de doctrina retórica que literalmente copió del flamenco y que, por tanto, comparten. Es por ello que la elección de citar o no a filósofos y oradores paganos o rescatar ideas de Cicerón y Quintiliano no es en absoluto original del fraile español, sino que se debe al autor flamenco al que adaptó.¹⁶ En definitiva, en materia de técnica retórica la doctrina de Fray Lorenzo no le es propia y apenas se distingue de la del teólogo protestante del que tomó el material. Así las cosas, el rechazo a la tradición retórica clásica que se achaca al fraile no fue sino fruto de la importación de un texto ya publicado años antes y nacido en un ambiente teológico muy diferente. Las obras paralelas de Hyperio y Villavicencio sólo son diferentes en el material teológico que cada uno de ellos entremezcló con la información sobre técnica homilética, una materia donde coinciden el predicador católico y el protestante.

En las páginas que siguen haré ver esto con un ejemplo práctico: el texto que en las obras de ambos teólogos se dedicó al uso de los *progymnasmata* en la formación del predicador en ciernes.

III. HYPERIO Y VILLAVICENCIO EN TORNO A LOS *PROGYMNASMATA*

Las páginas que tratan sobre los *progymnasmata* se encuentran incluidas en los *De Theologo, siue de ratione studii theologici libri IIII* de Hyperio y en los *De recte formando studio theologico libri IIII* de Villavicencio. Esos textos

15. Cf. M. FUMAROLI, *L'Âge de l'Eloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève 1980, pp. 126-127.

16. Cf. H. F. PLETT, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin-New-York 2004, pp. 27-28, y J. W. O'MALLEY, «Content and Rhetorical Forms in Sixteenth-Century Treatises on Preaching», en James J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkley 1983, p. 249.

presentan, a mi juicio, un interés muy particular para la reconstrucción del papel adjudicado al entrenamiento retórico mediante los antiguos *progymnasmata* en la formación retórica general y en la formación retórica específicamente religiosa en la España del XVI. De un lado, ilustran sobre el uso de los ejercicios retóricos «a lo divino»; de otro, al ser doctrina trasvasada de la obra del flamenco a la del español, constituyen un valioso documento para el estudio de la influencia de los textos retóricos luteranos en materia de *progymnasmata* sobre los producidos en la España de Felipe II.

Es bien sabido hoy día que la popularización del uso de los antiguos *progymnasmata* en la enseñanza retórico-gramatical no específicamente religiosa del XVI español se produjo en gran medida a través de la difusión de obras protestantes sobre la materia que de forma más o menos encubierta fueron vertidas en los manuales que aquí se editaron. El caso más evidente y demostrado gracias a los estudios realizados en las obras de diferentes tratadistas españoles es el de los escolios y ejemplos con los que el alemán Reinhard Lorich ilustró la traducción latina de los *progymnasmata* de Aftonio firmada conjuntamente por Rodolfo Agrícola y Juan María Cataneo, editada en un sínfin de ocasiones a lo largo de la segunda mitad del XVI¹⁷. Estos escolios y ejemplos fueron reproducidos, a menudo con absoluta literalidad, en las colecciones de ejercicios retóricos de Alfonso de Torres¹⁸, Palmireno¹⁹, el Brocense²⁰ y Mal Lara²¹, y fueron conocidos por Juan de Guzmán²², pero ninguno de ellos citó en parte alguna el nombre de este alemán, que aparece catalogado en los índices inquisitoriales como *auctor primae classis* desde el índice de Milán de 1554²³. El resultado de estas investigaciones, en definitiva, ha sacado a la luz una sorprendente realidad: que los estudiantes españoles del reinado de Felipe II obtuvieron indirectamente su formación en ejercitación retórica del

17. Sobre el enorme éxito editorial de este libro en la Europa del XVI y XVII es ya un clásico el trabajo D. L. CLARK, «The Rise and Fall of Progymnasmata in Sixteenth and Seventeenth Century Grammar School», *Speech Monographs* 19 (1952), pp. 259-263.

18. Cf. V. PÉREZ CUSTODIO, *Alfonso de Torres. Ejercicios de Retórica*, Alcañiz-Madrid, 2003.

19. Cf. V. PÉREZ CUSTODIO, «Sobre el origen de los materiales contenidos en los *Progymnasmata* de Palmireno», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor A. Fontán* III. 1, Cádiz 2002, pp. 245-259.

20. Cf. J. UREÑA BRACERO, «Algunas consideraciones acerca de los escolios del Brocense a los *Progymnasmata* de Aftonio», en *El Brocense y las Humanidades en el siglo XVI*, Salamanca 2003, pp. 317-328.

21. T. ARCOS PEREIRA – M. E. CUYÁS DE TORRES, «Los Scholia de Juan de Mal Lara al *progymnasma* de la fábula de Aftonio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 28, 1 (2008), pp. 115-137, y «La enseñanza de la retórica en los *Scholia in Aphthonii Progymnasmata* de Juan de al Lara», *Calamus Renascens* 8 (2007), pp. 25-34.

22. Cf. V. PÉREZ CUSTODIO, «A propósito de las fuentes de unos pasajes sobre *progymnasmata* en el *Combite de oradores* de Juan de Guzmán», *Excepta Philologica* X (2002), pp. 373-390.

23. Cf. V. PÉREZ CUSTODIO, «Un caso de expurgo en el Índice de Zapata (16329: los escolios de Reinhardus Lorichius a los ejercicios de Aftonio)», *Calamus Renascens* 3 (2002), pp. 157-192.

mismo manual del que se servían los luteranos alumnos de Marburgo, la universidad fundada por Felipe de Hesse para formar a los intelectuales del mundo protestante. Y es que, una vez despojado de todo aquello que contraviniera a la Iglesia de Roma, el manual luterano conservaba un esqueleto de contenido retórico que podía ser reproducido, extractado, ampliado e ilustrado con nuevos ejemplos conformes a la ortodoxia, pasando a constituir un valioso instrumento docente dentro de nuestras fronteras.

Muy poco, en cambio, es lo que se sabe sobre las vicisitudes de los antiguos *progymnasmata* en la enseñanza de la retórica sagrada de la época. Por lo que a España se refiere, el primer manual de *progymnasmata* de enfoque religioso es el que el jesuita Bartolomé Bravo publicó en Pamplona en 1589, un *corpus* de ejercicios que luego fueron integrados como parte de su retórica en 1596. Ahora bien, antes de llegar ahí se pasó por una etapa previa claramente reflejada en los textos que sobre *progymnasmata* religiosos aparecen en las obras de Hyperio y Villavicencio: la etapa de la importación camuflada de manuales europeos protestantes de retórica sagrada, donde de manera mucho más temprana se había producido esta adaptación de los ejercicios retóricos elementales al ámbito religioso. Así pues, igual que la adaptación de los antiguos *progymnasmata* a la docencia retórica general no puede explicarse sin tomar en cuenta la fuente de la que procedió tal material –a saber, los manuales producidos en el ámbito protestante–, la adaptación de *progymnasmata* a la enseñanza de la retórica sagrada tampoco puede entenderse si no es sobre la base de la importación previa de los manuales luteranos donde esos ejercicios ya figuraban como una parte importante del *curriculum* previsto. En el caso de Fray Lorenzo e Hyperio el proceso vino facilitado por el contacto directo que el español tuvo con los libros protestantes durante los años que vivió en los Países Bajos: allí pasó por sus manos toda una bibliografía formativa con la que se entrenaban eficazmente para el púlpito los pastores protestantes y a la que decidió dar una segunda vida en el bando católico.

El cotejo de los textos sobre *progymnasmata* en Villavicencio e Hyperio muestra que se trata de textos casi idénticos, salvo unos mínimos detalles que afectan a la supresión de unos poquísimos ejemplos y su sustitución por otros. Están incluso colocados en la misma posición dentro de sus respectivas obras: el capítulo séptimo del libro tercero²⁴. Los ejercicios teológicos se dividen igualmente en ejercicios de práctica pública y de práctica privada y prácticamente iguales son los autores y obras propuestos al predicador como modelos. El listado de ejercicios consta de los siguientes:

24. Las referencias que doy para la localización de los textos van referidas a las siguientes ediciones: para la obra de Hyperius cito por una de las ediciones posteriores a la muerte del autor, la de Basilea de 1572, donde el texto ocupa las pp. 521- 557, y para la obra de Villavicencio cito por el texto impreso en Colonia en la imprenta de A. Birckmann en 1575, donde ocupa las páginas 399- 428.

1.Ejercicios de práctica pública	2.Ejercicios de práctica privada
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Laudationes / uituperationes</i> - <i>Loci communes</i> - <i>Comparationes</i> - <i>Dicta et facta (sententiae, siue γνώμαι, proueria, chriae, apothegmata, paradoxa et quaecumque lepide, argute sapienterque dicta).</i> - <i>fabulae</i> - <i>Descriptiones atque imagines</i> - Interpretación y explicación de palabras de otros (<i>alienum dictum interpretari atque oratione illustrare</i>) - <i>Questiones seu problemata</i> - <i>Confirmatio / destructio</i> - <i>Dissertationes in utramque partem</i> - <i>Theses / hypotheses.</i> - <i>Commiserationes et indignationes.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Epistolae</i> - composición de versos de tema religioso - <i>ratio tractandi themata per causas tum antecedentes, tum consequentes, uel etiam per materiam, formam efficientem et finem</i> - <i>paraphrasis / metaphrasis</i> - <i>epitome</i> - <i>ethopoeia, prosopopoeia, idoloepoeia,</i> - <i>amplificationes</i> - <i>dialogus</i> - <i>commentatio ac sermo extemporalis</i>

El entrenamiento, pues, que se propone consiste en un nutrido grupo de ejercicios de entre los cuales puede aislarse un conjunto que corresponde con los presentes en el manual de Aftonio, de uso potenciado a la sazón en el sistema escolar germano y luterano. No creo que este dato pueda desligarse del hecho de que Lorich, el erudito que preparó en 1542 el Aftonio latinizado más célebre de la época, fuera profesor de retórica en Marburgo, la universidad protestante donde Hyperio ingresó como profesor de teología justo en esa época²⁵. Hyperio tuvo la ocasión de conocer de primera mano el beneficio de los *progymnasmata* en la enseñanza retórica general y planteó su salto desde allí a las páginas de su *De recte formando studio theologico*. Pues bien, si el listado de los ejercicios teológicos de Hyperio, reproducido luego por Villavicencio, presenta un evidente núcleo común con los de Aftonio, la situación es muy diferente cuando lo que se compara es el canon de autores de referencia recomendados por Hyperio –y luego por Villavicencio– con el recomendado por Lorich en sus comentarios a Aftonio.

Mientras que en los comentarios y ejemplos de Lorich se remite al lector a un amplio listado de autores paganos de la antigüedad, tanto prosistas como poetas, en los ejercicios progymnasmáticos adaptados al ámbito sagrado por Hyperio el número de autores con dicho perfil es realmente escaso, como muestran los siguientes listados:

25. G. Krause sitúa a Hyperio como Profesor de Teología en Marburgo en 1543. Cf. G. KRAUSE, *Andreas Gerhard Hyperius: Leben-Bilder-Schriften* (Beiträge zur Historischen Theologie, 56), Tübingen 1977, p. 78. Sobre Hyperius en Marburgo, cf. et W. KANTZENBACH, «Andreas Hyperius, Professor der Theologie zu Marburg», *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung* 9 (1958), pp. 55-82.

1. Autores citados por Lorich.²⁶

1.1. Autores antiguos

1.1.1. Autores no religiosos:

1.1.1.1. Griegos: Africano, Ateneo, Aristóteles, Demóstenes, Esopo, Eurípides, Emporio, Filóstrato, Hesíodo, Homero, Dionisio de Halicarnaso, Diógenes Laercio, Platón, Plutarco, Suida, Dionisio Sículo.

1.1.1.2. Latinos: Apuleyo, Cicerón, Catón, Claudiano, Quinto Curcio, Favorino, Frontino, Aulo Gelio, Horacio, Juvenal, Livio, Lucano, Macrobio, Valerio Máximo. Ovidio, Plinio El Viejo, Prisciano, Varrón, Fabio Victorino, Virgilio.

1.1.2. Autores religiosos: Orosio, Pablo.

1.2. Autores modernos: Agrícola, Cataneo, Beroaldi, Bocaccio, Bucold, Budé, Erasmo, Lancilot, Melanchton, Poliziano, Schade, Trebisonda, Maffei.

2. Autores citados por Hyperio y Villavicencio.

2.1 Autores antiguos

2.1.1. Autores no religiosos: Aristóteles, Cicerón, rétores, Trogo, Floro, Livio.

2.1.2. Autores religiosos: la Biblia, Gregorio Nazanceno, Atanasio, Basilio, Ambrosio, Crisóstomo, Dámaso, Jerónimo, Tertuliano, Cirpiano, Palefato, Prudencio, Juvenco, Fulgencio, Agustín, etc.

2.2. Autores modernos: Erasmo, Valla.

El desglose de este listado de autores de referencia según los ejercicios donde Hyperio (y Villavicencio) los citan es el que sigue:

1. Ejercicios de práctica pública:

- *laudationes / uituperationes*: Padres de la Iglesia (Crisóstomo, Basilio, Jerónimo, etc.)²⁷
- *loci communes*: Padres de la Iglesia (Cipriano, Basilio, Gregorio Nazanceno, etc.)²⁸
- *comparationes*: Padres de la Iglesia, Erasmo de Rotterdam (*Comparatio Virginis et Martyris*)²⁹
- *sententiae / chriae*: Texto bíblico, Padres de la Iglesia, Erasmo de Rotterdam (*adagia y apothegmata*)³⁰

26. Sobre los autores citados por Lorich, cf. V. PÉREZ CUSTODIO, *Alfonso de Torres. Ejercicios de Retórica*, Alcañiz-Madrid, 2003, pp. XCIV-XCV.

27. Hyperius, *De ratione studii theologicici*, pp. 521-527

28. Hyperius, *De ratione studii theologicici*, pp. 527-529

29. Hyperius, *De ratione studii theologicici*, pp. 529-530

30. Hyperius, *De ratione studii theologicici*, pp. 530-531

- *fabulae*: Palefatos y Fulgencio.³¹
- *descriptiones*: Padres de la Iglesia y rétores de la antigüedad.³²
- explicación de las palabras de alguien: Cicerón, Crisóstomo.³³
- *quaestiones seu problemata*: Texto bíblico, Padres de la Iglesia (Ambrosio, Jerónimo, etc.), Lorenzo Valla.³⁴
- *confirmatio / refutatio*: Padres de la Iglesia (Crisóstomo, Gregorio Nacianceno, etc.)³⁵
- *dissertationes in utramque partem*: Padres de la Iglesia (Basilio, Atanasio, etc.), Aristóteles³⁶.
- *thesis / hypothesis*: Crisóstomo³⁷.
- *Rescribere ueteribus orationibus*³⁸.

2.Ejercicios de práctica privada:

- *epistolae*: Cicerón, Padres de la Iglesia (Basilio, Jerónimo y Ambrosio)³⁹
- composición de versos sobre tema religioso: Gregorio Nazanzenus, Damascus, Ambrosio, Juvenco, etc.)⁴⁰
- Desarrollo de temas mediante antecedentes y consecuentes, materia, forma y fin (*ratio tractandi themata per causas tum antecedentes, tum consequentes, uel etiam per materiam, formam efficientem et finem*): Aristóteles, Cicerón, Padres de la Iglesia (Basilio, Jerónimo, etc.)⁴¹
- *paraphrasis / metaphrasis*: La paráfrasis del Nuevo testamento de Erasmo de Rotterdam⁴².
- *epitome*: Pompeyo Trogo, Floro, Tito Livio⁴³.
- *ethopoeia, idoloepoeia, prosopopoeia*: Texto bíblico⁴⁴.
- *amplificatio*: Crisóstomo⁴⁵.

31. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 531-532.

32. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 532-533

33. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 533-534. Hyperio recoge este ejercicio de Cicerón, donde lo ve recomendado en el *De oratore* (cf. CIC. *De or.* 1, 158)

34. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 534-535.

35. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 534-536.

36. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 537-538.

37. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 538-540.

38. Hyperius, *De ratione studii theologici*, p. 540. Se trata de un ejercicio que Hyperio dice haber encontrado en QVINT. *Inst.* 16, 5, pero del que no ofrece modelos concretos.

39. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 546-547.

40. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 547.

41. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 547-550.

42. Hyperius, *De ratione studii theologici*, p. 550.

43. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 550-551.

44. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 551-552.

45. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 553.

- *dialogus*⁴⁶.
- *commentatio ac sermo extemporalis*⁴⁷.

Como puede verse, los listados revelan que frente a la nutrida nómina de autores paganos, tanto prosistas como poetas, de Lorich, Hyperio sólo cita muy escasamente a Cicerón, a Aristóteles, a unos indefinidos *rhetores* y a tres historiadores; no menciona ni un solo poeta pagano, y los poetas cristianos sólo se mencionan a propósito del ejercicio de composición de versos. En cambio, hay una presencia abrumadora de Padres de la Iglesia. De entre los autores modernos Hyperio sólo cita a Erasmo y Valla, menciones que Villavicencio también mantiene, pese a que el primero ya figuraba en los índices inquisitoriales.

Así pues, los datos resultantes del cotejo de las citas de Lorich y de Hyperio (reproducidas por Villavicencio) dejan ver a las claras que en el ámbito de las iglesias reformadas el canon de lecturas y modelos de imitación pensados para el adiestramiento retórico tenía un perfil diferente y específico en la instrucción retórica general (tal es la obra de Lorich) y en la específicamente religiosa (tal es la obra de Hyperio). Y que esa misma especificidad que se resume en un escaso canon de autores paganos, pero un nutrido canon de autores y textos religiosos, se hereda posteriormente en el manual de ámbito prorromano de Villavicencio.

Resulta, por tanto, que la escasa presencia del mundo cultural grecolatino en el manual para la formación de predicadores de Villavicencio no es la consecuencia de su dogmática posición ultracatólica y antipagana sino de haber adaptado o copiado una obra protestante que ya contenía esa opción. Las ideas retóricas de Fray Lorenzo (que, en su mayoría, ni siquiera eran suyas) han sido juzgadas fuera de contexto y en función de las furibundas cuñas antiprotestantes que las envolvían. Pero eso no es una valoración de doctrina retórica, sino de la doctrina teológica.

46. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 553-554.

47. Hyperius, *De ratione studii theologici*, pp. 555-556.

LA PRIMER NUEVA CORÓNICA I BUEN GOBIERNO DE GUAMÁN POMA
DE AYALA (1615-1616): UN ESTUDIO DESDE LA EMBLEMÁTICA
POLÍTICA EUROPEA Y LA TOPOLOGÍA ANDINA¹

DELFÍN ORTEGA SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen: En este estudio analizamos la función retórica de la «imagen memorativa» y de la emblemática política en el *Primer nueva corónica i buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala (1615), su pretensión persuasiva, propagandística y eminentemente americanista, producto de la fusión de dos cosmovisiones culturales: la preexistente andina y la sobrevenida española. En este contexto, nos centraremos en la figura del funcionario colonial como instrumento verbo-visual para la denuncia de los desastres españoles en el Virreinato del Perú.

Palabras clave: Emblemática, Arte de la Memoria, Andes.

Summary: In this study we analyze the rhetorical function of the artificial memory and of the politician emblematic in the *Primer nueva corónica i buen gobierno* by Guamán Poma of Ayala (1615-1616), its persuasive, politician and eminently Americanist pretension, product of the merger of two visions cultural: the preexisting Andean one and the Spanish sudden coming. In this context, we will centre on the figure of the colonial civil servant as instrument verbal and visual for the denunciation of the Spanish disasters on the Viceroyalty of Peru.

Key words: Emblematic, Art of memory, Andes.

1. El presente capítulo se desarrolla al amparo de los proyectos de investigación *Libros, lectores, bibliotecas en los siglos XVI, XVII y XVIII: sociedad, política, religión, cultura y educación* (financiado por la Consejería de Infraestructuras y Desarrollo Tecnológico de Junta de Extremadura [PRI07A091])

1. RETÓRICA Y ARTE DE LA MEMORIA EN GUAMÁN POMA DE AYALA

El *Primer nueva corónica i buen gobierno* (1615) del andino Guamán Poma de Ayala² puede considerarse como el texto verbo-visual más importante de la producción intelectual novohispana. Su peculiar hibridación de la tradición cultural europea y las andinas yarovilca e inca, la convierten en una *corónica* peculiar que navega en las lindes del memorial, la crónica, el sermón y la retórica. Asimismo, sigue las máximas horacianas del *ut pictura poesis* y del *utile dulci*, haciendo suya la conocida afirmación vinculación del arte poética y pictórica: «la poesía es pintura silenciosa, la poesía es pintura que habla» (Simónides de Ceos)³. Esta relación interartística que une directamente poesía y pintura, cuyo origen se reconoce en Aristóteles y Horacio, nos permite hablar, siguiendo a Lee, de la «estética del préstamo» que prevalecería hasta el siglo XVIII y que convirtió el *ars poetica* clásica en *ars pictorica*, esto es, el «sometimiento de la imagen pictórica a las categorías discursivas de la poesía», o lo que es lo mismo, «la retórica de la pintura (*ut rhetorica pictura*) quedó eclipsada por la *rhetorica* (poética) en la pintura (*ut pictura poesis*)»⁴.

Según estos principios, eficazmente aplicados a la emblemática, la crónica de Poma se presenta como medio de expresión de modelos-ejemplos ideales de comportamiento, de moral y de virtud, atendiendo, además, a las prescripciones de la sesión XXV del Concilio de Trento (tres de diciembre de 1563) acerca de la valoración de la imagen como mecanismo didáctico en la comunicación de la verdad católica, excitadora de la piedad y amor a Dios y como acicate para la práctica cristiana: para instruir, convencer y persuadir⁵; en fin, para la puesta en marcha de la *Propaganda Fide* que posibilitara la transmisión del conocimiento mediante el sentido de la vista, utilizando la emoción como canal⁶. Contribuía así a la restauración del arte clásico de la memoria, pero con el objeto de adaptarlo

y coordinado por el Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Extremadura César Chaparro Gómez), y *Retórica y Artes de la Memoria: de la Antigüedad al Renacimiento* (financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación [FFI2008-01038], y coordinado por el Catedrático de Filología Latina de la Universidad de Extremadura Luis Merino Jerez).

2. Para este capítulo se ha utilizado la edición revisada de 2001: F. G. POMA DE AYALA, *Primer nueva corónica i buen gobierno*. (1615/1616), R. ADORNO *et alt.* (eds.), København 2001.

3. *Cit.* en A. L. GRABRIELONI, «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*. 1 (2001-2004), disponible en: <http://www.saltana.org/beta/1catb.html>.

4. J. LICHTENSTEIN, «Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture», *Word & Image* 4 (1988), p. 99.

5. *Cf.*, E. MONTANER, «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco», *El Criticón*, 55 (1992), pp. 5-14.

6. Conoce de primera mano los decretos tridentinos; eran leídos todos los domingos desde los púlpitos entre 1565 y 1566 por orden de Felipe II, recogidos además por el II Concilio Limense (1567-1568).

a sus propios intereses (no para la confirmación de la fe católica en los Andes): su propuesta de «buen gobierno» y su crítica de los desastres y abusos españoles en el virreinato peruano⁷.

Y para ello, debió ayudarse, no sólo del conocimiento de esos decretos, sino también de la influencia de su hermanastro Martín de Ayala, un sacerdote. Además, y dada su formación humanística y su acceso a los círculos intelectuales de la colonia, también debió haber conocido la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía sobre las ventajas del arte de la memoria, ampliamente difundida en el Virreinato en la década de los 80 del XVI. Reconoce así la necesidad de imágenes en la asunción de los principios políticos y religiosos de la estructura novohispana.

2. LA EMBLEMÁTICA POLÍTICA EN EL NUEVO MUNDO: LA NATURALEZA DE LA IMAGEN EMBLEMÁTICA EN POMA DE AYALA

Pues bien, esta fuerte vocación didáctica de la imagen en los siglos XVI y XVII encontró su más fiel expresión en el emblema (y, para nuestro caso, el de naturaleza política), estructura combinada de texto e imagen que materializa una realidad abstracta y conceptual en un tiempo y espacio indeterminados, y cuyas funciones aparecen subvertidas en Poma con la idea de denunciar la corrupción de la administración colonial:

*Política*⁸: sustituye la noción *política* del emblema, entendida como *escapate* de la buena soberanía (las imágenes convencionales de las celebraciones cívicas transmiten este mensaje) por la de *tiranía* de la administración colonial.

Ideológica: la noción *ideológica*, articulada en el Barroco a través de fábulas y mitos clásicos (por ejemplo, la representación del Rey como Atlas sosteniendo el globo terráqueo), la asume a otra más realista, descriptiva y fijada en un tiempo y lugar histórico definido. Aunque, bien es cierto también que mientras la denuncia la argumenta mediante el desarrollo de los vicios coloniales en el Virreinato (son, por tanto, históricos), la propuesta del *buen gobierno* que dirige a Felipe III, la confecciona, de forma intemporal, mirando con nostalgia al mundo anterior a la conquista. Para esto último utiliza la virtud como argumento de su discurso.

7. Su propuesta: Los delegados únicamente deben ser dos: el Virrey y el Consejo Real; cada provincia deberá ser administrada por un cacique nativo; reconocer el privilegio natural de los antiguos señores; permitir el ordenamiento de sacerdotes nativos; nativos y españoles deberán separarse en distintos poblados, evitando así el mestizaje (ardientemente repudiado por Poma de Ayala) y la posibilidad de repoblar las comunidades indígenas; prohibir la violación de las indias por los sacerdotes; y nombrar a un visitador general que controle todo el sistema.

8. Sobre las funciones del emblema y sus utilidades propagandísticas, Cf., J. M. PERCEVAL, *Opinión pública y publicidad (siglo XVII). Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo*, Barcelona 2003, disponible en http://www.materialesdehistoria.org/pagina_nueva_6.htm, 2003.

Moral: la noción *moral* del emblema se mantiene (el cabeza de Estado, el Rey, es el símbolo de la «buena soberanía», el «padre del Estado» «familia» = «instituciones») pero, esta vez, como canal para sustentar su denuncia, es decir, entiende al monarca como *pater familias*; por ello, le recuerda su obligación de justicia para con el Estado, a partir del análisis mediante el criterio de vicio-virtud de sus componentes⁹. No obstante, vicios y virtudes no se presentan con el objeto de engrosar las prescripciones pedagógicas de la literatura política de la época, esto es, no trata de definir las virtudes que el *alma y cerebro social* debe asumir como propias para el buen funcionamiento de su gobierno. Y es que, estas virtudes se presuponen en quien, por gracia divina, dirige al orbe temporal según las leyes de Dios, de modo que la preocupación de Poma de Ayala se orienta más bien hacia la virtud cristiana en los delegados del Rey, en los funcionarios coloniales, en definitiva, a los agentes políticos más cercanos al indio.

Su estructura podría ser ésta:

1. Mote (Título del grabado).
2. Figura.
3. «Cintas parlantes»: completan la expresión de la figura. Nominan y, en otros casos, dramatizan la escena, recurso que podemos reconocer en más de un emblema europeo. Ambos aportan narratividad a la imagen que puede derivar en un verdadero diálogo entre los personajes actuantes.
4. Extensa glosa en prosa.

2.1. *Las relaciones paradigmáticas de oposición y complementariedad: actualización andina de los espacios simbólicos europeos en la Nueva corónica*

La configuración de las figuras de los emblemas de Guamán se basa en la relación existente entre icono, espacio y símbolo, resultado de la cual se ponen de manifiesto ciertas regularidades estructurales que proyectan la transmisión de dos tipos de contenidos: el interpretado por el lector-observador europeo y el andino. En efecto, la lectura semiótica de la iconografía de nuestro ladino permite descubrir la *compositio loci* simbólico-espacial, basada en una serie de conceptos que funden, de forma natural, la tradición emblemática europea y la topológica de la simbología nativa, articulada a partir de la distribución espacial del *Tawantinsuyu* de la cosmogonía incaica.

9. La clasificación en vicios y virtudes ilustrados como esquemas de moralidad es una constante desde el Medievo en la iconografía de los bajorrelieves y de los manuscritos con miniaturas, hasta llegar a su clímax en los siglos XVI y XVII, momento en que poder político y la eficacia de la imagen se funden con más fuerza que nunca.

Nuestra propuesta de sistematización de las claves de lectura para la correcta interpretación de los dibujos es la que sigue¹⁰:

- La dirección de lectura debe realizarse desde la posición central.
- La *narratio* del dibujo será inversa a la posición del lector-observador.
- La composición de la distribución jerárquica cambia la orientación vertical por la diagonal: *Hanan* (arriba)/ *Hurin* (abajo)¹¹.
- Relación simbólica derecha-izquierda: Es habitual que los personajes a los que Guamán desea atribuir altos valores o virtudes éticas se coloquen a la derecha, mientras que sus *opuestos conceptuales* (los motivos pictóricos a los que se enfrenta la definición de los primeros), se sitúen a la izquierda.
- Relación simbólica masculino-femenino: la topología simbólico-espacial natural del primero será arriba y a la derecha, mientras que la topología de la segunda se rige por los espacios de abajo y a la izquierda.
- Relación *Hanan-Hurin* según las tres relaciones anteriores: Los valores topológicos del *Hanan* serán las posiciones alto y derecha, y su correspondencia genérica será el masculino. Es aquí donde se sitúa el *suyu* más rico y virtuoso: el *Chinchaysuyu*, del que Poma dice descender. En cambio, los valores del *Hurin* serán las posiciones bajo e izquierda, y su correspondencia genérica será el femenino. En el espacio del *Hurin* se situará el *Collaysuyu*, conocido, según narra nuestro cronista, por su naturaleza codiciosa, hipócrita y enriquecida por la explotación salvaje de las minas del Potosí.
- Jerarquía del *contravalor*: Cuando nuestro autor protesta o denuncia ciertos acontecimientos o costumbres, la relación jerárquica diagonal se invierte en distintas direcciones para dar lugar a una disposición contraria.
- El *contravalor* en las relaciones derecha-izquierda: Si con la jerarquía del *contravalor* se discute la autoridad y virtud del personaje o grupo de individuos colocados en una posición contraria, con el *contravalor* derecha-izquierda, Guamán Poma refuerza la idea de desorden y caos, o lo que es lo mismo, la superposición del *Collaysuyu* sobre el *Chinchaysuyu*.
- El *motivo regulador* en las relaciones derecha-izquierda: La relación entre estos opuestos excluyentes puede verse mediada por un elemento regulador ubicado en la posición central de la escena, y cuya función es la de conciliar la diferencia, integrándola en un todo armonioso.

10. A este respecto, pueden consultarse los trabajos de: N. WACHTEL, «Los indios y la conquista española», L. BETHELL (coord.); *Historia de América Latina*, Barcelona 1990, pp. 170-202.; J. A. SÁNCHEZ, *La crónica de Guamán Poma de Ayala y el simbolismo de la concepción espacial andina*. Kassel 1990, p. 29.; R. ADORNO, «Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial», *Revista Chungará* 13 (1984), pp. 69, 75.

11. «Distribución del *Tawantinsuyu* de los Andes» (Wachtel). Esquema preliminar.

2.2 *Imágenes*

El vicio de la avaricia se materializa en el reparto de beneficios de intereses compartidos entre el encomendero y el corregidor en la imagen 1¹². Los dos personajes ocupan espacios simbólicos significativos. El encomendero ocupa el área del espacio izquierdo, rodeado de sacos y montones de monedas, mientras que el corregidor lo hace en el derecho. A pesar de situarse en el espacio conceptual derecho, las relaciones de lateralidad no son de oposición, antes bien, de complementariedad. Para explicar esto fijémonos en dos motivos iconográficos y su posición espacial y gestual: el primer saco de monedas y la mano con la que el funcionario toma la vara de corregidor. El saco de monedas se coloca en el centro, en calidad de objeto *conciliador*, unificador y sincrético entre las dos figuras. Traza así un vínculo entre los administradores coloniales basado en el dinero. Por esta razón, las relaciones de lateralidad no son de oposición sino de igualdad y equilibrio, reforzado por la preeminencia de este centro.

Por otra parte, el corregidor, ubicado a la derecha, porta su vara con la mano izquierda, de una manera casi forzada o no natural. Con este gesto, Guamán expresa la ilicitud de los negocios que allí se están llevando a cabo¹³.

El icono de la moneda como expresión del pecado de la avaricia es habitual en los tratados político-morales de emblemática. Prueba de ello, por ejemplo, son los emblemas de las páginas catorce y treinta y uno de los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Imágenes 2 y 3)¹⁴ y los emblemas XXXIX y XLI de los *Emblemata centum regio politica* de Juan de Solórzano (Imágenes 4 y 5)¹⁵.

El emblema de la página catorce muestra a Venus, aceptando la compañía amorosa de un fauno que le ofrece varios montones de monedas. Su fealdad torna en hermosura ante el resplandor del metal.

En cuanto al segundo emblema, observamos al Rey Darío quien, esperando encontrar un gran tesoro en el sepulcro de la reina Semíramis, sólo halla un epitafio que recrimina al avaro.

La misma idea desarrolla Solórzano en el emblema XXIII, intitulado *In Avaros Principes*, donde se denuncia el vicio de la avaricia en el Príncipe cristiano, utilizando la figura de un varón laureado sobre un montón de monedas. El oidor resuelve la metáfora en su emblema XLI, donde concluye que el cabeza de Estado no debe acumular riquezas en la tierra, sino en el cielo, que obtendrá en virtud a su caridad durante su gobierno. Por tanto, se le insta a la virtud de la caridad.

12. F. G. POMA DE AYALA, *op. cit.*, p. 495.

13. «Que los dichos corregidores se aunan y se hazen con los dichos comenderos y padres y españoles, temiendo de la dicha rrecidencia y de otros males que ellos an hecho. Antes dan comiciones a los saserdotes y a flayres y a los demás españoles y le haze tiniente. Y con la color de la comición hazen muy grandes daños y males y le roba su hija y haciendas en este treyno». *Ibid.*, p. 497.

14. H. DE SOTO, *Emblemas Moralizadas*, Madrid 1599, pp. 14, 31.

15. J. DE SOLÓRZANO, *Emblemas regio-políticos*, Madrid 1651, pp. 292, 314.

De la misma manera, Poma de Ayala opta por el icono de la moneda para argumentar su denuncia del vicio de la avaricia en las autoridades virreinales. Sin embargo, como se advirtió en la introducción, sus personajes (un encomendero y un corregidor) no se extraen de la historia o de la mitología clásica, sino que proceden de un tiempo y un espacio definidos y realistas, lo que no estorba para que su «emblemática» sea ideológica, política y moral como la europea.

La imagen 6, cuyo lema es: «EL COREG[ID]OR I P[ADR]JE, TINIENTe anda rrondando y mirando la güergüenza de las mugeres»¹⁶, representa el pecado de la lujuria mediante la imagen del abuso por parte de las autoridades metropolitanas. Corregidor y teniente se acercan a la india indecorosamente. De forma complaciente, muestra a sus espectadores los pechos y vagina¹⁷. Espacialmente la nativa se sitúa en el plano simbólico derecho y el teniente en el izquierdo. El corregidor, por su parte, se coloca en el centro pictórico, entendido como fuente del pecado, pues levanta la sábana para el deleite de su teniente que aparece señalando a los genitales de la india. Además, tanto la mano que destapa el cobertor como la mirada del funcionario se dirigen hacia la izquierda.

Dos son los símbolos que atribuyen a la escena el significado del vicio de la lujuria: la mujer desnuda y el fuego de la tea que porta el teniente, símbolo de la pasión amorosa, atributo de Venus y motivo asociado a Cupido¹⁸.

Guamán Poma también dedica espacio a los funcionarios que podríamos definir como «mandatarios menores», presentados como pretenciosas imitaciones de las diferentes autoridades de la administración colonial.

El dibujo 9¹⁹ muestra diversos castigos aplicados a los indios de minas, a los *mitayos*. Cuatro son los espacios simbólicos que podemos distinguir en el grabado: dos superiores y dos inferiores, cuyas correspondencias conceptuales son las que siguen: Espacio superior izquierda: *usurpador*; Espacio superior derecha: *amo*; Espacio inferior derecha: *víctima*; Espacio inferior izquierda: *siervo*.

Según estas atribuciones, el corregidor, en el espacio superior izquierda, es entendido por Guamán como un usurpador de la autoridad, merced a los desórdenes que su administración ocasiona. La legitimidad de su cargo, de su tarea *ordenadora* en los trabajos de la mina vendrían a corresponderse con los indios

16. F. G. POMA DE AYALA, *op. cit.*, p. 507.

17. El desnudo femenino en las nativas expresa en los dibujos de Poma la idea de colaboración con la corrupción de las autoridades coloniales, pues las responsabiliza de la despoblación, del mestizaje. «(...) Y acá andan perdidas y se hazen putas y paren muchos mesticillos y no multiplica los yndios». *Ibid.*, p. 508.

18. Cf. A. MARTÍNEZ PEREIRA, «La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», *Península. Revista de Estudios Ibéricos* 3 (2006), pp. 107-109. No obstante, en la literatura política del Barroco es muy común encontrar la antorcha o vela como símbolo de la virtud del Príncipe. Aunque podemos traer aquí este símbolo como subversión del orden político, esto es, como resultado de su mal gobierno en el Virreinato del Perú, apostamos por el fuego como atributo de Venus. Cf. J. DE HOROZCO, *Emblemas morales de Juan de Horozco*, Zaragoza 1604, p. 3. Imagen 7; J. DE SOLÓRZANO, *op. cit.*, p. 95. Imagen 8.

19. F. G. POMA DE AYALA, *op. cit.*, p. 529.

del espacio superior derecha, donde aparece un nativo desnudo sobre una llama que está siendo azotado por otro indígena. Éste porta vara de mando en la mano izquierda, igual que el corregidor a quien sirve.

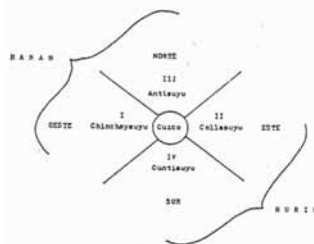
Como se viene aplicando, las relaciones paradigmáticas que se dibujan establecen espacios privilegiados de superioridad sobre otros de inferioridad. En esta ocasión, el espacio superior derecha (amo: indio, ayudante de administrador) se superpone al izquierdo (usurpador, corregidor). Ambas imágenes, además, completan su significado a partir de sus relaciones con las otras dos inferiores. El espacio superior derecha se superpone, en orden de superioridad, al inferior derecho (siervos), entendido como su propia prolongación, el punto final de la tortura iniciada en el cuadrante superior. La relación de superioridad, concebida en términos de abuso, entre el usurpador (cuadrante superior izquierdo) y la víctima (cuadrante inferior izquierdo) es evidente.

Los dos espacios inferiores equivalen a los términos víctima y siervo. La víctima, en el espacio inferior izquierdo, permanece presa, en actitud orante (recuerda a las figuraciones que nuestro artista hace de Cristóbal de León). En la condición de siervo se reúnen tres nativos desnudos, uno atado y colgado boca abajo y otros dos también atados a uno de los pilares que sostiene la estructura.

En este caso, los desnudos de los castigados deben leerse como vulnerabilidad e inocencia, pues sufren castigos que no merecen. Es por ello que Guamán no representa los órganos sexuales de los personajes.

La denuncia del abuso de poder, proveído por el vicio de la soberbia, le sirve al autor-artista para describir en más de dos páginas las injusticias cometidas a los *mitayos*.

Finalmente, esta imagen recuerda a la de los judíos ajusticiados del emblema de la página noventa y cuatro de las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Imagen 10)²⁰, donde también se incluye la presencia de la autoridad ante los castigos. El epigrama que sucede a la *pictura* bien podría haberla recogido nuestro Guamán para su dibujo: *Unos tyranicos brios/ en altas horcas de robles/ pusieron de los mas nobles/ gran numero de indios./ Ya a Alejandro le parece/ que triunfa puestos alli/ y es porque el tyrano assi/ el beneficio agradece.*



Esquema preliminar (relaciones de herarquía Wachtel)

20. H. DE SOTO, *op. cit.*, p. 94.



EMBLEMAS
Pulchrum pecunia Faunum.
El dinero à lo feo haze hermofo.



EMBLEMAS.
Inexplebilis pecuniarum.
El auariento perpetuo.



Imágenes 1, 2 y 3

298



314



Imágenes 4 y 5



Imágenes 6, 7 y 8



EMBLEMAS
Cuius beneficia erga tyrannum frustra.
 Mal premia el que es tyrano el beneficio.



Imágenes 9 y 10

3. CONCLUSIONES

Las imágenes de Felipe Guamán Poma de Ayala, en estricta combinación con la palabra, se presentan como resultado del dominio de las técnicas de la memoria, de su utilidad como instrumento catequético-persuasivo y mnemotécnico en la transmisión de conocimientos, de su carga política y de su intención propagandística.

Con este objetivo y, siguiendo las prescripciones de la configuración de la imagen tridentina, se aproxima a la tradición emblemática europea al establecer relaciones directas entre texto verbal y visual, parte funcional además del programa evangelizador y educativo jesuita que tanto admiró.

Las más de mil páginas del *Primer nueva corónica y buen gobierno*, se sostienen mediante la configuración de «imágenes memorables» y la apropiación del género del sermón como técnica narrativa, con el objetivo de «enseñar recordando» a partir del símbolo y guiadas, además, por la particular concepción espacial andina y sus múltiples relaciones de oposición-complementariedad.

En definitiva, tradición emblemática europea y concepción espacial-simbólica andina se aunarán para mostrar a los ojos del Rey Católico una tierra completamente *desgobernada y deseangelizada*.

4. BIBLIOGRAFÍA

- R. ADORNO, «Los debates sobre la naturaleza del indio en el siglo XVI: textos y contextos», *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1992), pp. 47-66.
- _____, «Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial», *Revista Chungará*, 13 (1984), pp.67-91.
- _____, *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, México D.F.1991.
- C. BACIERO, «Juan de Solórzano Pereira y la defensa del indio en América», *Hispania Sacra. Missionalia hispanica* 117 (2006), pp. 263-327.
- L. BÁEZ, *Mnemosyne novohispánica. Retórica e imagen en el siglo XVI*, México 2005.
- J. P. BUXÓ, «De la poesía emblemática en la Nueva España», J. P. BUXÓ (ed.); *La producción simbólica en la América colonial*, México 2001, pp. 85-96.
- E. CANTARINO, «Tratadistas político-morales de los siglos XVI y XVII», *El Basilisco: Actas de las II Jornadas de Hispanismo Filosófico*, 21 (1996), pp. 4-7.
- C. CHAPARRO GÓMEZ, «Emblemática y Arte de la Memoria en el Nuevo Mundo: el testimonio de Guamán Poma de Ayala», R. GARCÍA MOHÍQUES-V. FRANCESC ZURIAGA SENENT (eds.); *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia 2008, pp. 423-439.
- A. L. GABRIELONI, «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad», *Saltana. Revista de Literatura y Traducción*, 1 (2001-2004), disponible en: <http://www.saltana.org/beta/1catb.html>.
- M^a Á. GALINO, *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1948.
- C. GONZÁLEZ VARGAS et alt. *Guamán Poma: testigo del mundo andino*, Chile 2003.
- F. G. POMA DE AYALA, *Primer nueva corónica i buen gobierno*. (1615/1616). R. ADORNO et alt. (eds.), København 2001.
- W. R. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, París 1998.
- J. DE HOROZCO, *Emblemas morales de Juan de Horozco*, Zaragoza 1604.
- J. LICHTENSTEIN, «Contre l'Ut pictura poesis: une conception rhétorique de la peinture», *Word & Image* 4 (1988), pp. 99-104.
- G. LOHMANN VILLENA, *El corregidor de indios en el Perú bajo los Austrias*, Madrid 1957.
- M. LÓPEZ-BARALT, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Madrid 1988.
- B. MARISCAL, «El programa de la representación simbólica de los jesuitas en Nueva España», J. P. BUXÓ (ed.); *La producción simbólica en la América colonial*, México 2001, pp. 221-236.
- A. MARTÍNEZ PEREIRA, «La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 3 (2006), pp. 101-138.
- E. MONTANER, «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco», *El Crítico* 55 (1992), pp. 5-14.
- J. ORTEGA, «El cronista indio Guamán Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista en el Perú colonial», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.1 (1988), pp. 365-77.
- A. OSORIO, «La entrada del virrey y el ejercicio del poder en la Lima del siglo XVII», *HMex*. LV (2006), pp. 767-831.
- J. M. PERCEVAL, *Opinión pública y publicidad (siglo XVII). Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo*, Barcelona 2003, disponible en: http://www.materialesdehistoria.org/pagina_nueva_6.htm, 2003.

- M^a DEL P. PÉREZ CANTÓ, *El Buen Gobierno de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, Cayambe-Ecuador 1996.
- K. PÉRISSAT, «Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial», *Criticón* 78 (2000), pp. 29-43.
- J. A. SÁNCHEZ, *La crónica de Guamán Poma de Ayala y el simbolismo de la concepción espacial andina*, Kassel 1990.
- R. SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, «La tradición política y el concepto de *cuero de república* en el Virreinato», T. HAMPE MARTÍNEZ (ed.); *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, Lima 1999, pp. 57-68.
- F. SILVA SANTISTEBAN, «Occidente y el mundo andino», D. ORTMANN (comp.); *Anuario de Ciencias de la Religión: las religiones en el Perú de hoy*, Lima 2004, pp. 137-164.
- J. DE SOLÓRZANO Y PEREIRA, *Emblemas regio-políticos*, Madrid 1651.
- H. DE SOTO, *Emblemas Moralizadas*, Madrid 1599.
- N. WACHTEL, «Los indios y la conquista española», L. BETHELL (comp.); *Historia de América Latina*, Barcelona 1990, pp. 170-202.

LA PRESENCIA DE LA POESÍA LATINA EN LA BIBLIOTECA
DEL ANTIGUO COLEGIO DE SANTA CATALINA DE LA COMPAÑÍA
DE JESÚS DE CÓRDOBA

JULIÁN SOLANA PUJALTE
Universidad de Córdoba

Resumen: Este trabajo examina la presencia de la poesía latina (Poesía, Poética, Métrica y Prosodia, diccionarios poéticos) en la biblioteca del antiguo Colegio de Santa Catalina de los jesuitas de Córdoba.

Palabras clave: Poesía, Poética, Métrica y Prosodia, diccionarios poéticos Jesuitas.

Summary: This work examines the presence of the Latin Poetry (Poetry, Poetics,) in the library of the former College of Saint Catherine of Jesuits at Córdoba.

Keywords: Poetry, Poetics Dictionaries, Metrics and Prosody, Poetical Dictionaries Jesuits.

Es bien conocido que la *Ratio Studiorum* que tenía a su cargo la organización del sistema educativo de los colegios de la Compañía de Jesús proponía en las clases de «Humanidades» y de «Gramática» la lectura de una serie de autores latinos y, en menor medida, griegos, que consideraba necesarios para una buena formación de los estudiantes. En estos estudios la lectura e imitación de la poesía latina ocupaba un lugar relevante. Se aconsejaban expresamente Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Marcial, Tibulo, Propercio, Terencio, Estacio, Claudiano, Galo, Ausonio e incluso Catulo y Plauto, si bien es cierto que se dejaba expresa una condición clara: «con tal de que estén expurgados de toda obscenidad»¹. Se imponían, por tanto, ediciones «ad usum Delphini», en muchos casos realizadas por los propios jesuitas. No hemos de olvidar que también se cultivaba en los colegios la composición poética siguiendo esos mismos modelos².

El objeto de este trabajo es describir y analizar las obras poéticas escritas en lengua latina que tuvo en sus anaqueles la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús de Córdoba entre 1554, fecha de su fundación, y 1767, fecha de la expulsión de la Orden, para ver en qué medida respondían a las necesidades pedagógicas marcadas por la *Ratio* o estaban abiertas a otras épocas, géneros y autores diferentes a los allí señalados.

No podemos detenernos ahora en consideraciones sobre la biblioteca y sus fondos que ya hemos estudiado en otro lugar³. Baste decir que en 1767 reunía, según nuestros cálculos, unos 10213 volúmenes y que habría que considerarla, por lo tanto, como una de las grandes bibliotecas de la Compañía en España. La fuente que hemos usado para nuestro estudio es el legajo con la signatura «estante 2, cajón 3» de la antigua Biblioteca Episcopal de Córdoba, que ahora custodia la Biblioteca Diocesana de Córdoba⁴. Se trata de un legajo manuscrito de tamaño folio de 310 x 210 mm. y con la foliación siguiente: [4], 400, [2]. Su encuadernación es en pergamino. El siguiente texto aparece en la cubierta: «Índice Original de los Libros y Papeles impresos de la Biblioteca que fue de los Regulares expulsos». El encabezamiento del folio [1] es el que sigue: «Índize de los Libros

1. *Vid. Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*, Monumenta Paedagogica Societatis Iesu. Nova editio penitus retractata, edidit Ladislaus Lukács S.I., V, Romae, 1986, *passim*. Las referencias a los poetas latinos que aparecen en las tres *Ratio Studiorum* son éstas: Virgilio, pp. 131, 134-5, 148, 151, 153, 197, 303, 430, 434; Ovidio 135, 148-9, 153, 197, 300, 303, 434; Horacio 134, 140, 153, 197, 303, 430; Tibulo y Propercio 140, 149, 197, 300, 434; Séneca 135, 153, 197, 303; Marcial 149, 197, 300; Terencio 131, 140, 147; Estacio 153, 197, 303; Claudiano 153, 197, 303; Plauto 140; Catulo 434; Galo 140; Ausonio 134.

2. *Ibid.*, pp. 306-7, 370, 427, 432, 433, 435.

3. J. SOLANA PUJALTE, «El fondo del siglo XVI de la biblioteca del antiguo colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba», *Archivum Historicum Societatis Iesu* 76, 151 (January-June 2007), pp. 113-137; *Id.*, «Obras gramaticales de autores jesuitas en la biblioteca del colegio de Santa de Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba», en W. SOTO ARTUÑEDO (ed.), *Los jesuitas en Andalucía. Estudios conmemorativos del 450 aniversario de la fundación de la Provincia Bética*, Granada, 2007, pp. 355-385.

4. Su signatura actual es CO-FA Ms. 35.

y Papeles que se contenían en la Bibliotheca del Colegio que fue de los Regulares de la Compañía de esta ciudad de Córdoba». Se trata del inventario que concluyeron y firmaron en recto del último folio el 18 de enero de 1773 Pedro José González y Juan Moreno y Risques, comisionados del obispo y de la Real Junta Municipal, de acuerdo con la Real Cédula de 6 de mayo de 1772 de Carlos III, que ordenaba, entre otras providencias relacionadas con la expulsión de los jesuitas del reino, levantar un inventario detallado de sus papeles y librerías⁵.

Hemos localizado en la sección de «Gramática» del Índice, que equivaldría a lo que hoy podríamos llamar «Filología», salvo error u omisión, 121 ediciones relacionadas con la poesía latina, que clasificaremos, para facilitar su estudio, del siguiente modo:

- 1.- Poesía latina de época arcaica, clásica y postclásica.
- 2.- Poesía latina cristiana.
- 3.- Poesía neolatina.
- 4.- Poéticas, diccionarios poéticos, prosodias y métricas.

Dentro del primer bloque que hemos establecido (Poesía latina de época arcaica, clásica y postclásica) el autor con mayor presencia en la biblioteca es Ovidio, de cuya poesía hemos localizado 16 ediciones. La obra más representada son las *Metamorfosis* con seis ediciones comentadas⁶ y una traducción italiana⁷. De las *Heroidas* hemos localizado dos ediciones holandesas del s. XVII en las que se edita esta obra junto con las de temática amorosa del autor⁸, una traducción italiana⁹, y dos ediciones de la *Heroida ovidiana* del jesuita Sebastián

5. Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de edición y estudio del mencionado Índice que actualmente llevamos a cabo en colaboración con la profesora Marcela Suárez de la Universidad de Buenos Aires.

6. P. Ovidii Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus...- Tusculani: apud Benacum: In edibus Alexandri Paganini, 1526. 4°; Pvblii Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri quindecim, Donati argvmentis compendiariis et annotationibus marginalibus D. Gyberti Longolii illustrati.- Köln: Birckmann, Arnold d. Ä. (Erben), 1569; P. Ouidij Nasonis Metamorphosis, seu fabulae poeticae, earumque interpretatio ethica, physica, & historica. Accessit ex Natalis Comitum Mythologia de fabularum utilitate ... Cum indice verborum & rerum copiosissimo.- Genevae: apud Petrum de la Roviére, 1619. 16°; P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri 15. Cum notis Th. Farnabii.- Amstelaedami: typis Ioannis Blaeu, sumptibus societatis, 1650. 12°; Eiusdem Metamorphos. sine loco et anno. 12°. No hemos logrado identificar esta otra edición: Id opus [Metamorfosis]. Lug., 1540. 8°.

7. Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima, di nuouo dal proprio auttore, riuedute, & corrette. Existen numerosas ediciones desde la *princeps* completa de Venetia, Giovanni Griffio, 1561. Por lo que probablemente la fecha del Índice (1552) es errónea.

8. Publii Ovidii Nasonis Operum tomus 1. quo continentur Heroidum epistolae. Amorum libri 3. De arte amandi libri tres. De remedio amoris lib. 2. Et alia, quae aversa pagella indicat.- Amsterodami: apud Guilieum lanssonium, 1619. 16°; Eiusdem heroides, lib. amorum, ars amandi et remedia amorum. Amstelodami, 1639. 16°.

9. Epistole d'Ouidio di Remigio fiorentino, diuise in due libri. Con le dichiarazioni in margine delle Faoule, e dell'Historie. Et con la Tauola dell'Epistole.- In Venetia: appresso i Farri, 1607. 12°.

Matienzo, que la publicó bajo el pseudónimo de Sebastián de Alvarado¹⁰. Hay además dos ediciones conjuntas de los *Fastos, Tristes y Pónticas*¹¹, una del siglo XVIII de sus *Opera ad usum delphini*¹² (tres ejemplares) y otra madrileña de 1707¹³.

De Virgilio hemos localizado diez ediciones: cuatro del siglo XVI con varios comentaristas tanto antiguos como modernos¹⁴, cinco ediciones comentadas de tres jesuitas a su obra completa: dos de Jakob Pontanus¹⁵, dos de Juan Luis de la Cerda¹⁶, muy valoradas en su tiempo y aún hoy por su erudición y capacidad

10. Heroyda ovidiana: Dido a Eneas con parafrasis española y morales reparos ilustrada por Sebastian de Aluarado y Aluear. - En Bourdeos: en casa de Guillermo Millanges ...: a costa de Bartolome Paris, librero de Pamplona, 1628. 4º; Sebastian de Aluarado y Aluear, Heroyda ovidiana: Dido a Eneas: con parafrasis española y morales reparos ilustrada. - En Bourdeos: en casa de Guillermo Millanges ...: a costa de Bartolome Paris, librero de Pamplona, 1628. 4º. Sebastián de Alvarado es un pseudónimo de Sebastián de Matienzo, jesuita, *uid.* N. P. WARDROPPER, «Sebastián de Matienzo y su Heroyda ovidiana», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 agosto 1983, Brown University, Providence Rhode Island), publicadas por A. D. KOSSOFF, J. AMOR Y VÁZQUEZ, R. H. KOSSOFF, G. W. RIBBANS, Madrid, 1986, pp. 707-714 <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_083.pdf> [Consulta: junio, 2009].

11. P. Ovidii Nasonis Libri fastorum, tristium, et ex Ponto: omnibus fere Heinsianae recensione respondententes. Cum notis excerptis qua ex editione P. Bima Belgae, qua ex schedis anonymi Dalmatae. - Venetiis: apud Lorentium Basilium, 1753 (Venetiis, 1753). La ed. recogida en el Índice es la de París, 1536, que no hemos localizado; Pub. Ovidii Nasonis Fastorum libri VI; Tristium libri V; De Ponto libri IV; In Ibin; Ad Liuiam ...- Antuerpiae: apud Hieronymum Verdussen, 1700. 12º. Como se ve, ésta recoge también otras obras del autor.

12. Ovidii Nasonis opera ad usum Delphini illustrationibus Danielis Crispini, Venetiis, 1734. 4º. 3 ejemp.

La primera ed. de esta obra es la de Lugduni, Anissonii, 1686 (G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, I, Milano, 1822, p. 611). No hemos logrado localizar la mencionada en el Índice.

13. Eiusdem cum accuratissimis (sic) castigationib. Diversorum. Matriti, 1707. 8º.

14. P. Virgilius Maro et in eum Commentationes & Paralipomena Germani Valentis Guellii P.P.: eiusdem Virgilij Appendix, cum Josephi Scaligeri commentarius et castigationibus. - Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini ..., 1575. Fol; P. Virgilii Maronis Opera Mauri Seruii Honorati grammatici in eadem commentarii...- Parisiis: ex officina Roberti Stephani, 1532. Fol; P. Virgilii Maronis Opera..., Lugduni, apud Io. Pillehotte, 1587 (en preliminares 1586, la fecha que da el Índice); Eiusdem opera cum notis Donati, Pontani, Farnabij et aliorum. Lug. Batavorum, 1561. 8º, ed. no identificada.

15. Pontanus, Jakob: Symbolarum libri XVII quibus P. Virgilii Maronis Bucolica, Georgia, Aeneis ex perbatissimis auctoribus declarantur, comparantur illustrantur per Iacobum Pontanum de Societate Iesu.- Augustae Vindelicorum: ad insigne pinus, 1599 (ex officina typographica Ioann. Praetorii). La otra edición que recoge el Índice (Lugduni: apud Ioannem Pillehotte, 1604) tiene el mismo título. Sobre Pontanus, *uid.* P. R. BLUM, «Jakob Pontanus SJ», en S. FÜSSEL (hrsg.), *Deutscher Dichter der frühen Neuzeit (1450-1600). Ihr Leben und Werk*, Berlin, 1993, pp. 626-635; B. BAUER, «Jakob Pontanus SJ, ein Augsburger Schulmann zwischen italienischer Renaissancegelehrsamkeit und jesuitischer Dichtungstradition», *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 47 (1984), pp. 77-120; K. ERLINGHAGEN, *DHCJ* 4, p. 3191.

16. Cerda, Juan Luis de la: P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica: argumentis, Explicationibus, Notis illustrata. - Lugduni, 1618. Edición no localizada. ¿Error en la fecha por 1619 (Palau, 370407)?; P. Virgilii Maronis priores [posteriores] sex libri Aeneidos argumentis explicationibus

didáctica, y la de Charles de la Rue¹⁷, y finalmente la traducción castellana anotada de Diego López¹⁸.

Existían en la biblioteca del Colegio ocho ediciones de Horacio: una incunable¹⁹, otra del XVI ilustrada con numerosos comentarios²⁰, dos del XVIII *ad usum delphini*²¹ y otras dos sin datos de lugar ni año de impresión y dos traducciones castellanas comentadas²².

Hemos localizado seis ediciones conjuntas de Juvenal y Persio²³ y una de Juvenal de 1511 con los comentarios de Antonio Mancinello²⁴.

notis illustrati...- Lugduni: sumptibus Horatii Cardon, 1617. Vid. J. STEVENS, «Un humaniste espagnol: le Père Juan Luis de la Cerda, commentateur de Virgile», *Les Études Classiques* 13 (1945), pp. 210-221; G. MAZZUCHI, «Los comentarios virgilianos del P. Juan Luis de la Cerda» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, II, pp. 663-675; F. MOYA, «La sonrisa del puer en Virgilio (En. 462). Apostillas a la interpretación de Juan Luis de la Cerda», *Helmantica* 44 (1993), pp. 235-250.

17. Rue, Charles de la: P. Virgilio Maronis opera interpretatione et notis illustravit Carolus Ruæus, Soc. Jesu ... Editio nova auctior et emendatior, cui accessit index accuratissimus, omnibus numeris et concordantiis absolutus juxta editionem tertiam parisiensem a. 1726.- Neapoli: ex typographia Abbatiana, 1754.

18. Las Obras de Publio Virgilio Maron traduzido en prosa castellana por Diego Lopez...; con comento y anotaciones...- En Madrid: en la imprenta de Francisco Martinez: a costa de Domingo de Palacio Villegas..., 1641. 4º.

19. Horacio, Opera cum commentariis Heleni Acronis..., Venetiis, Johannes Alvisius, 1498.

20. Q. Horatij Flacci ... Omnia poemata cum ratione carminum, & argumentis vbique insertis, interpretibus Acrone, Porphyrione, Iano Parrhasio, Antonio Mancinello, necnon Iodoco Badio Ascensio viris eruditissimis. Scholiisque D. Erasmi Roterodami, Angeli Politiani, M. Antonij Sabellici, Ludouici Caelij... Nicolai Perotti Sipontini libellus de metris odarum.- Venetiis: [Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio & fratelli] (Venetiis: apud Petrum de Nicolinis de Sabio, 1553). Fol.

21. Quinti Horatii Flacci Opera interpretatione et notis illustravit Ludovicus Desprez cardinalitius ... in usum serenissimi delphini, ac serenissimorum principum Burgundiae, Andium, Biturigum.- Venetiis: ex typographia Balleoniana, 1750. 4º; Q. Horatii Flacci Carmina expurgata et accuratis notis illustrata auctore Josepho Juvancy...- Hispali: Ex typographia Didaci López de Haro..., 1729.

22. Q. Horacio Flacco ... Sus obras con la declaración Magistral en lengua castellana por el Doctor Villen de Biedma ... En Granada: por Sebastian de Mena: a costa de Iuan Diez ..., 1599. Fol.; Horatio Flaco, Sus obras, parte 1ª. León, 1684. 1 t., 8º. Edición no identificada.

23. Iunii Iuuenalis, et A. Persii Flacci, Satyrae cum doctissimorum virorum commentariis atque annotationibus... His accessere Gaelii Secundi Curionis nova scholia... quin etiam Graeca quibus Britannicus in Iuuenalis commentariis usus est...-Basileae: Apud Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1551. Fol.; Ivnii Iuuenalis et Avli Persii Flacci Satyrae ex doct. viror. Emendatione.- Amsterodami: apud Ioannem Ianssonium, 1626. 12º; Iun. Iuuenalis, et Auli Persii Flacci satyrae, iam recens recognitae, simul ac adnotatiunculis, quae brevis commentarij vice esse possint, illustratae.- Lugduni: <Jacques Giunta>: apud Ioan. Moylin alias de Cambrai, 1535. 8º; Iun. Iuuenalis, et Auli Persii Flacci Satyrae, iam recens recognitae, simul ac adnotatiunculis, quae brevis commentarij vice esse possint, illustratae.- Lugduni: apud Seb. Gryphium, 1535. 8º; Iu. Iuuenalis vna cum Aul. Persio recogniti: & adnotatiunculis admodum doctis illustrati.- 1528. 8º; Ivnii Iuuenalis et Avli Persii Flacci Satirae. Apvd inclitam Garnatam, <Sebastián y Sancho Nebrija>, 1536, 8º.

24. Argumenta satyrarum Iuuenalis per Antonium mancinnellum... Lugduni: Stephanus Gueyhaed, 1511. 8º.

De Marcial había en la biblioteca seis ediciones, cinco de ellas adaptadas por jesuitas²⁵ y otra sin datos de impresión²⁶.

También hemos localizado seis ediciones de la obra de Terencio: 4 del s. XVI²⁷, una traducción francesa²⁸ y otra edición sin datos de impresión²⁹.

La biblioteca colegial poseía cinco ediciones de las Tragedias de Séneca: dos lionesas del XVI y una tercera holandesa del XVII con comentarios de Tomás Farnabio³⁰, otra sin datos de impresión³¹ y el *Syntagma Tragoediae Latinae* del jesuita Martín de Río, que en tres volúmenes editaba y comentaba toda la tragedia latina³².

Catulo, Propertio y Tibulo se encontraban en la biblioteca jesuítica cordobesa en tres ediciones conjuntas: una con comentarios de Marc Antoine Muret, una segunda con los de Justo Lipsio y Janos Dousa y otra sin datos de impresión³³.

25. M. Valerii Martialis Epigrammatum libros 15. Interpretatione et notis illustravit Vincentius Collesso j.c. jussu christianissimi regis, ad usum serenissimi Delphini.- Venetiis: apud Sebastianum Coleti, 1739. 8º (2 ejemplares); M. Valerii Martialis Epigrammata ab omni rerum obscenitate, verborumque turpitudine vindicata, opera et industria Andreae Frusii Societatis Iesv, M.DC.XII (Lvgdvni: apud Ioan. Pillehotte). 18º; Val. Martialis Epigrammata demptis obscenis addit annotations, & interpretationem Josephus Juvencius é Societate Jesu.- Venetiis: apud Nicolaum Pezzana, 1728; Rader, Mateo: Ad M. Valerii Martialis Epigrammaton libros omnes plenis commentariis nouo studio comfectis, explicatos, emendatos, illustratos...- Ingolstadii: ex typographeio Adami Sartorii, 1611; Rader, Mateo, Commentaria in Martialem. Maguntiae, 1617. 1 t., fol. Edición no localizada. Sobre J. de Jouvancy, *uid.* G. BOTTEREAU en *DHCJ* 3, pp. 2157-8 y sobre M. Rader, H. GRÜNEWALD en *DHCJ* 4, p. 3277.

26. Eiusdem lib. 14 epigrammat. 8º.

27. Pub. Terentii Aphri Comoediae 6. post Philippi Melanchthonis, ac Erasmi castigationes per doctis. uirum Ioan. Riium Attendoriensem ad vetustissimorum exemplarium fidem recognitae.- Lugduni: apud Seb. Gryphium, 1535. 8º; Terentius, In singulas scenas argumenta ferè ex Aelij Donati commentariis transcripta ...- Lugduni: per Iacobum de Millis, 1550. 8º; P. Terentii Afri ... Comoediae omnes cum ... commentariis Aelii Donati [et al.] ...; accedunt D. Erasmi Roterodami annotationes in genera carminum ...- Venetiis: apud Bartholomaeum Caesanum, 1553. Fol.; Pub. Terentius Afer, Theodo. Pulmanni,... studio accuratissime castigatus et adnotationibus variis asterisco designatus illustratus. Cum indice verborum veterum...- Antverpiae: apud Vam et haeredes J. Stelsii, 1572. 16º.

28. Comédies de Térence traduites en François [par Le Maistre de Sacy] avec le latin à costé, pour servir à bien entendre la langue latine et à bien traduire en François, dernière édition reveüe et corrigée, avec des notes.- Lyon: J. B. de Ville, 1677. 12º.

29. Id opus [Terentii Comoediae] sine loco et anno. 12º.

30. Lucii Annaei Senecae. Tragediae. Lug. 1547. 12º. L. Annei Senecae Cordubensis Tragoediae.- Lugduni: apud Ant. Gryphium, 1576. 16º; L. & M. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis Thom. Farnabii.- Amsterdami: apud Guiljelmum & Ioannem Blaeu, 1632. 16º.

31. Id opus [Senecae tragoediae], sine loco et anno. 12º.

32. Del Río, Martín Antonio: Martini Antonii Delrii ex Societate Iesu Syntagma tragoediae Latinae in tres partes distinctum...- Antuerpiae: ex officina Plantiniana, apud Viduam, & Ioannem Moretum, 1593. 3 v. *Vid.* M. DRÉANO, *Humanisme chrétien. La tragédie latine commentée pour les chrétiens de XVIe siècle par Martin Antoine del Rio, paris, 1936*; J. L. LAURENTI, «Martín del Río S. J.: Obras localizadas» *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987), pp. 231-245; K. A. BLÜHER, *Séneca en España*, Madrid, 1983, pp. 243, 258-9; S 2, 1894-1905; J. KLUYSKENS en *DHCJ* 2, p. 1069.

33. Catullus et in eum commentarius M. Antonii Mureti ab eodem correcti & scholiis illustrati Tibullus et Propertius.- Lugduni: apud Gulielmum Rouillium ..., 1559. 8º; Catullus, Tibullus, Propertius,

Tres son también las ediciones que hemos localizado de la *Pharsalia* de Lucano³⁴, todas ellas del s. XVI e ilustradas con los comentarios y notas críticas de conocidos humanistas: Verulano, Beroaldo, Bade, Sabelico y salidas de talleres tipográficos tan ilustres como los de Bade, Melchor y Gaspar Trechsel y Sébastien Gryphe.

Poseía la biblioteca tres ediciones de Claudiano: una de Sébastien Gryphe de 1535, otra salmantina, no identificada, de 1574 y la tercera de Ginebra de 1606 con el texto de Theodor Pulmann y los comentarios del jesuita Martín del Río³⁵. Lucrecio estaba presente en la biblioteca con dos ediciones lionesas, la de Denis Lambin de 1570 y la que iba ilustrada con las notas de Thomas Creech de 1754³⁶.

Dos son también las ediciones del *De bello punico* de Silio Itálico, en ambos casos antuerpienses y de los talleres de Ph. Nutius, de 1566 y 1568³⁷.

Dos son los ejemplares de los *Disticha Catonis* pertenecientes a la misma edición lionesa de 1543, que contenía la traducción castellana en prosa de Martín Godoy de Loaysa³⁸.

Cuatro son los poetas latinos de los que había en la biblioteca una sola edición: Plauto, Ausonio, Avieno y Estacio. Del poeta de Sársina poseía el colegio la edición parisina de 1576 con los comentarios de Denis Lambin³⁹, de Ausonio

Justi Lip. opera jamdudum emendati ac denuo a Jano Dousa filio recogniti.- Duaci: typis J. Bocardii, 1623; Tibullij Catullij et Propertij opera sine loco et anno. Fol.

34. M. Annei Lucani Cordubensis Pharsalia diligentissime per G. Versellanum recognita, cum commentariis Joannis-Sulpitii Verulani,... Philippi Beroaldi,... Jodoci Badii,... cumque ad castigationem adnotatis ab Anto. Sabellico, Jacobo Bononiense, Philippo Beroaldo, Baptista pio et quibusdam aliis.- (Parisiis): Venundatur ab ipso Ascensio: et Joanne parvo, 1514. Fol.; M. Annei Lucani cordubensis De bello ciuili apud Pharsaliam libri 10 doctissimis argumentis & scholijs ornati.- Lugduni: in aedibus Melchioris et Gasparis Trechsel fratrum, 1533. 8º; M. Annei Lucani De bello ciuili libri decem. Eiusdem uita in fine operis.- Lugduni: apud Seb. Gryphium, 1542. 8º.

35. Cl. Claudiani poetae celeberrimi Opera. Quorum catalogum, post eius uitam ex Petro Crinito ac Volaterrano, pagina ab hac sexta, reperies.- Lugduni,: apud Seb. Gryphium. 1535. 8º; - Id. Salamanca, 1574. 12º; Cl. Claudianus. Theodori Pulmanni diligentia et fide summa e vetustis cod. restitutus & Martini Antonij Del-Rio notis illustratus.- Aureliae Allobrobum, excudebat Petrus de la Rouiere, 1606. Vid. O. Pédeflous, «La lecture de Claudien dans les collèges au XVI siècle», *Bibliothèque d' Humanisme et Renaissance* 69,1 (2007), pp. 55-82.

36. Lucretii Cari, De rerum natura lib. 10 a Dionisio Lambino cum ipsius Lucretii vita. Lug. 1570. 4º. Edición no identificada. La primera edición de Thomas Creech es de Oxford, 1695, con numerosas reediciones. No hemos localizado datos de esta de 1754.

37. Silii Italici poetae clarissimi, De bello Punico: libri septendecim.- Antuerpiae: apud Philippum Nutium, 1567. 16º; Silii Italici,... de Bello punico libri XVII.- Antverpiae: apud P. Nutium, 1566. 12º.

38. Disticha de moribus, nomine Catonis inscripta: cum latina & hispanica interpretatione; Epitome in singula ferè disticha, dicta sapientum: cum sua quoque interpretatiuncula, omnia recognita, nonnulla adiecta, quaedam immutata.- Lugduni: sub scuto coloniensi, apud Ioannem & Franciscum Frelonios, fratres, 1543. 8º. Vid. E. GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «Las traducciones romances de los Disticha Catonis» *eHumanista* 9 (2007), pp. 20-82, <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_09/Articles/2%20Elena%20Gonzales%20Blanco%20Garcia%20Article.pdf> [Consulta: junio, 2009].

39. M. Accius Plautus ex fide atque auctoritate complurium librorum manuscriptorum opera Dionys. Lambini,... emendatus...- Lutetiae: apud J. Macaeum, 1576. Fol.

otra edición de Sébastien Gryphe de 1537⁴⁰, de Avieno una edición madrileña de sus obras de 1634 y de Estacio la vida del poeta debida a Pietro Crinito⁴¹.

También poseía la biblioteca una traducción latina de la obra completa de Píndaro y de otros ocho líricos griegos: Alceo, Anacreonte, Safo, Baquilides, Estesícoro, Simónides, Íbico y Alcmán⁴².

Son cuatro los poetas latino-cristianos de los que existía alguna obra en la biblioteca cordobesa: Prudencio, Juvenco, Arator y Sedulio. Del primero hemos localizado tres ejemplares, dos de ellos de la edición logroñesa del poeta realizada por Nebrija⁴³ y un tercero de la edición de Basilea de 1527 con los comentarios de Ioannes Sichardus⁴⁴. Hemos encontrado también una edición lionesa de 1553 que reunía las obras de Juvenco, Sedulio y Arator⁴⁵ y una edición cordobesa desconocida de 1578 de la obra de Sedulio⁴⁶.

La poesía neolatina tiene una presencia muy relevante en la biblioteca, por cuanto asciende a veintinueve el número de ediciones localizadas. La poesía de autores jesuitas es la mejor representada, pero también encontramos, como veremos, obras de relevantes poetas renacentistas, autores de poesía predominantemente, aunque no exclusivamente, religiosa. Recordemos que el cultivo de la poesía latina ocupaba un lugar destacado en la pedagogía jesuítica y que solían aprovecharse las solemnidades para que los alumnos compusieran *carmina* que luego eran fijados en las paredes del Colegio⁴⁷. Se buscaba la composición sobre temas religiosos usando la técnica de la mejor poesía clásica, que era comentada y estudiada en las aulas, sin olvidar sus peculiaridades prosódicas y métricas. Si la forma la ofrecían los clásicos, los temas venían dados por lo propios poetas de la Compañía, una buena representación de los cuales poseía la biblioteca cordo-

40. Decii Ausonii... Opuscula varia.- Lugduni: apud S. Gryphium, 1537. 8°.

41. Ruffi Festi Auieni... Opera quae extant... Petrus Melian... Collegit.--Madridii: ex offic. Franc. Martínez, 1634, 4°; Crinito, Pietro, Vita P. Statii.- Argentoratum, 1515. Dig. completa en <<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00002264/images/index.html?id=00002264&fip=217.216.158.7&no=8&seite=1>> [Consulta: mayo, 2009].

42. Pindari Olympia; Pythia; Nemea; Isthmia; Caeterorum octo Lyricorum carmina, Alcaei, Anacreontis, Sapphos, Bachylidis, Stesichori, Simonidis, Ibyci, Alcmanis; nonnulla etiam aliorum editio V. Graecolatina H. Stephani recognitione quorundam interpretationis locorum, & accessione lyricorum carminum locupletata.- (S. L.): oliva P. Stephani, 1612. 24°.

43. Prudentij opera, in ciuitate Lucronij, per Arnaldumguillermum de Brocario, 1512. 4°.

44. Avrelii Prudentii Clementis, viri consularis, Psychomachia. Cathemerinon. Peristephanon. Apotheosis. Hamartigenia. Contra Symmachum, praefecti urbis, libri duo. Enchiridion Noui & Veteris testamenti. In calce adiecta sunt aliquot scholia, per Ioannem Sichardum.- Basileae: Apvd And. Cratandrvn, 1527. 8°.

45. C. Juvenci, Coelii Sedulii, Aratoris sacra poesis, summa cura et diligentia recognita et collata.- Lugduni: apud J. Tornaesium: et G. Gazeium, 1553. 12°.

46. Coelii Sedvlii Presbyteri, Poetae Christianissimi, Pachale carmen. Opus summa eruditione, nec minore pietate refertum [Anagrama de la compañía], Cordybae, Apud Ioannem Baptistam Scutarium, 1578, Expensis Francisci Robertis Bibliopolae. Preparamos un estudio sobre esta edición, como decimos completamente desconocida y propiciada, sin duda, por el colegio de Santa Catalina.

47. *Vid.* n. 2.

besa⁴⁸. Encontramos aquí los epigramas de los jesuitas Bernard Bauhuis⁴⁹, Charles Malapert⁵⁰, Baudouin Cabilliau⁵¹, y la variada poesía de Jakob Balde⁵² y Vincenzo Guinigi⁵³; los poemas alegóricos de Pierre Just Sautel⁵⁴; la poesía lírica de Stefano Fabretti⁵⁵ y Jakob Pontanus⁵⁶ y la elegíaca de Sidron Hossche⁵⁷ Jacques du Jardin⁵⁸. También un volumen antuerpiense de 1634 con tragedias selectas de padres de la Compañía⁵⁹.

Los tres poetas no jesuitas cuya obra está mejor representada en la biblioteca son Battista Mantuano, Iacopo Sannazaro y Michele Verino, con 3 ediciones cada uno. De Mantuano sus obras *De calamitatibus temporum*, *Bucolica seu Adolescentia*

48. Para un ejemplo de poesía «escolar», probablemente compuesta en el propio colegio cordobés, Vid. J. SOLANA PUJALTE, «M. T. Ciceronis Epistolae aliquod selectae in gratiam puerorum: un impreso cordobés desconocido del s. XVI» en M. PEÑA DÍAZ, PEDRO RUIZ PÉREZ, J. SOLANA PUJALTE, *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Córdoba, 2001, pp. 159-186. Sobre la poesía jesuítica pueden consultarse estas dos antologías comentadas: *Jesuit Latin poets of the 17th and 18th centuries*. An anthology of neolatin poetry selected and paraphrased by JAMES J. MERTZ; edited and annotated by J. P. MURPHY, in collaboration with J. IJSEWIJN, Wauconda (Illinois), 1989; *La lyre jésuite. Anthologie de poèmes latins (1620-1730)* présentés, traduits et annotés par A. THILL; notices biographiques et bibliographies par G. BANDERIER; préface de M. FUMAROLI, Genève, 1999.

49. Bauhuis, Bernard: Epigrammatum libri V.- Editio altera, auctior.- Antuerpiae: ex officina Plantiniana: apud Balthasarem Moretum & Viduam Ioannis Moreti & Io. Meursium, 1620. Vid. S 1, p. 1051 (1).

50. Vid. S 5, pp. 395-7.

51. Bauhuis, Bernard; Malapert, Charles; Cabilliau, Baudouin: Bernardi Bauhusii et Balduini Cabilliaui e soc. Jesu epigrammata. Caroli Malapertii ex eadem soc. poemata.- Antuerpiae: ex off. Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634. Vid. S 2, pp. 485-6.

52. Balde, Jakob: Jacobi Balde è Societate Iesv Opera, tomus I [-IV]. Contiene: Lyricorum Libri IV, Epodon liber unus & Silvarum Libri IX; Heroica; Satyrica; Miscellanea.- Coloniae Ubiorum: apud Joannem Busaeum, 1660. Vid. S 1, p. 824 (28) y R. S. GERLICH & M. SIERERNICH en *DHCHJ* 1, pp. 327-328. Una selección de su obra poética en *La lyre jésuite...*, o. c. en nota 44, pp. 101-146.

53. Guinigi, Vincenzo: Vicentii Guinisii Lucensis... poesis heroica, elegiaca, lyrica, epigrammatica aucta & recensita item dramatica nunc primùm in lucem edita.- Antuerpiae: ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1637. Vid. S 3, p. 1942 (11) y G. MARI, «Un dramma latino per la canonizzazione di S. Ignazio al Collegio Romano», *Civiltà Cattolica* 3 (1922), pp. 491-508.

54. Sautel, Pierre Just: Annus sacer poeticus sive selecta de divis caelitibus epigrammata in singulis anni dies ...- Coloniae Agrippinae, Metternich, 1741.- Sautel, Pierre Just: Lusus Poëtici Allegorici, Sive Elegiae oblectandis animis et moribus informandis accommodatae. In tres Libros, aut Decurias tributa. Authore Petro Justo Sautel.- Coloniae Munatianae: E. Thurnisius, 1752. Vid. S 7, 666-668 y una selección de su obra poética en *La lyre jésuite...*, o. c. en nota 48, pp. 159-177.

55. Fabretti, Stefano: Steph. Fabretti Urbinatis e Societate Jesu presbiteri Lyrica et epistolae.- Lugduni: sumptibus Fratrum Duplain, 1747. Vid. S 3, p. 510 (1).

56. Pontanus, Jakob: Jacobi Pontani de Societate Iesu Floridorum - Editio quarta, diligenter emendata, & aliquot locis non paucis versibus aucta. Accessit item Hymnorum liber singularis in ordines caelestium - Ingolstadii: ex typographia Adami Sartorii, 1602.

57. Hossche, Sidron: Sidronii Hosschii... Elegiarum Libri Sex. Item Guilielmi Becani... idyllia et elegiae...- Antverpiae: ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti: veneunt... apud Martinum Verdussen, 1667. 2 ejemplares. Vid. *La lyre jésuite...*, o. c. en nota 48, pp. 91-99.

58. Jacobi Iardinii Insulensis e Societate Jesu Elegiarum Sacrarum Libri Tres, De Arte Forensi Libri Duo: Opus posthumum.- Monasterii Westphaliae: Raesfelt, 1636.

59. Selectae PP. Soc. Jesu tragoediae.- Antuerpiae, J. Cnobbar, 1634. Vid. S (An.) 895.

y *De sacris diebus*⁶⁰; de Iacopo Sannazaro una edición lionesa de sus *Opera omnia* de 1558 y dos ediciones de su obra poética latina más conocida, el *De partu virginis*, acompañada de otras, la *De morte Christi lamentatio* e incluso su égloga *Piscatoria*⁶¹; de Michele Verino tres ediciones de sus muy difundidos *Disticha de puerorum moribus* con los comentarios de Martín de Ivarra⁶².

El resto de poetas está representado por una sola edición. Predomina la poesía de temática religiosa: las *Odae de praefiguratione, conceptione, nativitate, assumptione virginis matris Mariae...* y otras obras de Olivier Conrard⁶³, la paráfrasis y épica bíblica de Joao de Mello e Sousa⁶⁴.

La poesía épica está representada por los *Columbeidos libri priores duo* de Giulio Cesare Stella⁶⁵, sobre las gestas de la conquista del Nuevo Mundo y el *Epaeneticon* de Mathias Bernard a Schweitzer que canta la victoria de Viena contra los turcos. También poseía la biblioteca una antología de poemas de cinco poetas ilustres del Cinquecento: Pietro Bembo, Andrea Navagero, Baldassarre Castiglione, Giovanni Cotta y Marco Antonio Flaminio⁶⁶.

60. *Secondus Operum B. Mantuani Tomus: In quo sunt commentariis familiaribus exposita hec opera praecipue moralia; De calamitatibus temporum auctoris lib. III.*- In edibus Joannis Parui, 1513 (el Índice da como año 1515); *Baptistae Mantuani, ... Adolescentia, seu Bucolica, Jodoci Badii commentariis illustrata.*- Lugduni: excudebant J. et F. Frellonii fratres, 1546. 8º; Id., *De fastis, hoc est de sacris diebus, libri duodecim.*- Compluti: In aedibus Michaelis de Eguía, 1527.

61. Sannazaro, Iacopo, *Actij Synceri Sannazarij De partu Virginis libri tres. Lamentatio de morte Christi. Piscatoria.*- Parisijs: ex officina Roberti Stephani e regione Scholae Decretorum, 1527. 8º; Iacobi Sannazarii *Opera omnia: quorum indicem fequens pagella continet.*- Lugduni: Apud Haered Seb. Gryphium, 1558. 16º; *Actij Synceri Sannazarii De partu virginis libri 3. Eiusdem De morte Christi lamentatio. Et quae in sequenti pagina continentur.*- [Venezia: eredi di Aldo Manuzio I. & eredi di Andrea Torresano I.], 1533 (Venetijs: in aedibus haeredum Aldi, & Andreae soceri, 1533).

62. Michaelis Verini *Poetae Christiani de puerorum moribus Disticha: cum luculenta Martini Iuarrae Cantabrici expositione.*- Lugduni: apud Theobaldum Paganum, 1539. 8º; Michaelis Verini *poetae christiani, De puerorum moribus disticha cum luculenta Martini Iuarrae ... expositione ...*- Lygdvni: apud Theobaldum Paganum, 1560. 8º; Michaelis Verini *poetae christiani De puerorum moribus disticha, cum luculenta Martini Iuarrae Cantabrici expositione.*- Lugduni: apud Ioannem Frellonium, 1557 (Lugduni: excudebat Symphorianus Barbierus, 1557). 8º.

63. *Odae aliquot de praefiguratione, conceptione, nativitate, assumptione virginis matris Mariae...* per F. Oliverium Conradum, ... *Miraculum ejusdem Virginis in defendendo ab hostibus oppidulo quod nunc pars est Aureliae urbis per eundem. Historia divi Sebastiani...* per eundem cum aliis nonnullis.- *Prestant Aureliae:* apud Franciscum Gueiardum, 1530. *Vid.* Th. SCHMITZ, «L'ode latine pendant la Renaissance française: un catalogue des odes publiées au seizième siècle», *Humanistica Lovaniensia* 43, 1994, p. 179, nº 5.

64. Ioannis Mellii de Sousa ... *In librum Iob paraphrasis poetica; accesserunt De reparatione humana libri VIII necnon De miseria hominis libri II.*- Lugduni: sumptibus Horatij Cardon, 1615. Texto completo de la edición en: <http://books.google.es/books?id=XGETAAAAQAAJ&dq=%22de+reparatione+humana%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=pZ3gVIXLGI&sig=SJv_NyS7wMJIWAHFXuEOdLnjlk&hl=es&ei=IVUSSuqMK4-ZjAegxvmyBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1>. [Consulta: mayo, 2009].

65. *Iulij Caesaris Stellae nobilis romani columbeidos libri priores duo. Ad Philippum Austrium Philippi 2. Regis cath. f. Hispaniarum et Indiarum principem.*= Romae: apud Sanctium, & soc.: Ioannis Baptistae Pinelli, 1590. 4º.

66. *Carmina quinque illustrium poetarum: quorum nomina in sequenti pagina continentur.* [Bembo, Pietro (1470-1547), Navagero, Andrea, Castiglione, Baldassarre (1478-1529), Cotta, Giovanni, Flaminio, Marco Antonio] Venetijs: presb. Hieronymus Lilius, [et] socij excudebant, 1558. 8º.

Hemos dejado para el final de este elenco de poetas neolatinos los tres únicos españoles cuyas obras hemos localizado: Benito Arias Montano, Juan Pérez «Petreius» y Jacobo Salvador de la Solana. Dos son las ediciones de obras poéticas de Arias Montano que poseía la biblioteca, ambas antuerpienses: la *princeps* plantiniana de 1569 de los *Rhetoricorum libri IV* con prólogo de Antonio Morales, canónigo cordobés y luego obispo de Michoacán y la de 1593 de sus *Hymni et saecula*⁶⁷. De Juan Pérez «Petreius» la edición cordobesa de sus poemas, «incorrectísima» al decir de Valdenebro⁶⁸, que reunía la poesía religiosa (*Libri IV in laudem Mariae Magdalенаe*) y la profana (*Epigramas, Genethliacum, epitalamios, Aenimagma*) y del humanista murciano Jacobo Salvador de la Solana⁶⁹ su rica colección poética reunida en la edición salmantina de 1558⁷⁰.

Dentro de los títulos de Poética encontramos los *Poeticae libri septem* de Giulio Cesare Scaligero⁷¹ y la paráfrasis anotada al *Ars Poetica* de Horacio del húngaro János Zsámboky⁷².

La Poética cultivada por jesuitas está representada por los siguientes autores y obras: el *Liber de arte poetica* de Bartolomé Bravo⁷³, el *Ars Poetica* de Charles

67. *Rhetoricorum Libri IIII Benedicti Ariae Montani ...; cum annotationibus Antonii Moralijs Episcopi Meschuacanensis ... Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini, 1569; Benedicti Ar. Montani Hymni et secula... Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud Viduam & Ioannem Moretum, 1593. 16º (la Approbatio, Antuerpiae, 1592).*

68. J. M. DE VALDENEBRO Y CISNEROS, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, Córdoba, 2002 (= Madrid, 1900), p. 9

69. Vid. J. C. MIRALLES MALDONADO, «Jacobo Salvador de la Solana, un humanista murciano del s. XVI», en E. CALDERON, A. MORALES, M. VALVERDE (eds.), *KOINÒS LÒGOS. Homenaje al profesor José García López*. Murcia, 2006, pp. 645-656; E. Asensio, «El Ramismo y crítica textual en el círculo de Luis de León. Carteo del Brocense y Juan de Grial», en V. García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Salamanca. 1981, pp. 59-60.

70. *Iacobi Saluatoris Murgensis... Poetica ... Salmanticae: excudebat Ioannes a Canoua, 1558.* Hay dos entradas dedicadas a esta obra en el Índice, una da como fecha de edición 1548 (f. 357r) y otra, en la sección de «duplicados» que da 1558 (f. 370v). La primera data parece claramente errónea.

71. «Julii Caesaris Scaligeri, Poeticae lib. 7. Parisiis, 1561. fol». Hay eds. de Lyon y Ginebra de ese año, de París no hemos localizado.

72. *Ars Poetica Horatii et in eam paraphrasis, et parekbolai siue commentariorum Ioannis Sambuci Tirnauiensis Pannonij.- Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini, 1564, Kalend. Martij. 8º.* Sobre el autor, vid. L. VARGA, «Sámboky (Sambucus) János filológiai munkássága» [Las obras filológicas de János Zsámboky], *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 1 (1965), pp. 77-103; E. BARTONIEK, *Fejezetek a XVI-XVII. Századi magyarországi történetírás történetéből*, Budapest, 1975, pp. 94-110; I. TÉGLÁSY, «János Zsámboky (Sambucus) and his Theory of Language», *Hungarian Studies* 10/2 (1995), pp. 235-252; MAILLARD, J. F., KECSKÉTI, J., PORTALIER, M., *L'Europe des humanistes (XIVe-XVIIe siècles)*, Paris, 1998², p. 436.

73. Bravo, Bartolomé, *Liber de arte poetica*.- Salmanticae: Michael Serranus de Vargas, 1593; Id., *De arte oratoria ac de eiusdem exercendae ratione, tullianaque imitatione, varia ad res singularem adhibita exemplorum copia libri quinque... auctore Bartholomaeo Bravo è Societate Iesu. - Methymnae a Campo: excudebat Iacobus a Canto, 1596 (duplicado).* Vid. J. PASCUAL BAREA, «Retórica y religión en una poética hispano-latina de finales del Quinientos», en *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, 1994, pp. 180-184.

Payot⁷⁴, una traducción castellana de *L'Histoire poétique pour l'intelligence des poètes et des auteurs anciens* de Pierre Gautruche⁷⁵ y unas *Descriptions poeticae* de Giovanni Battista Ganducci⁷⁶.

En el capítulo de diccionarios poéticos encontramos tres ediciones del *Gradus ad Parnassum: Novus synonymorum, epithetorum, phrasium poeticarum ac versuum thesaurus*⁷⁷. Se trata de un libro de texto anónimo publicado en París en 1652 que el jesuita Paul Aler reelaboró y publicó con su nombre por primera vez en Colonia en 1706 y que recibió multitud de ediciones⁷⁸. Otro diccionario poético anónimo en el que también se hace acopio de *synonyma, epitheta, periphrases et phrases poëticae* es el titulado *Regia Parnassi*⁷⁹.

La prosodia y la métrica, que ocupaban también un lugar importante en la *Ratio Studiorum* como fundamento para el comentario de los textos poéticos clásicos y la propia composición latina que se cultivaba en los colegios, está representada por el *Ars metrica* de Laurent de Cellières⁸⁰, la *Prosodia reformata* de Giovanni Battista Riccioli⁸¹ y «varios quadernos de géneros, syntaxis y prosodia» en 9 volúmenes, que corresponden probablemente a varios ejemplares de tratados gramaticales de nivel elemental.

74. Payot, Charles: *Ars poetica complectens varia versuum et odorum genera...* Authore R. P. Carolo Pajot.-Avenione, J. Piot, 1659.

75. Gautruche, Pierre: *Historia poética para la inteligencia de los poetas y autores antiguos escrita en lengua francesa por...* Pedro Gautruche, de la Compañía de Jesús; ahora traducida en idioma castellano por don Pablo Vertejo.- En Madrid: por Juan Martínez de Casas ..., 1719. El «1619» del Índice parece un claro error del copista por «1719»: Gautruche había nacido en 1602.

76. Ganducci, Giovanni Battista: *Descriptiones poeticae ex probatoribus poetis excerptae...* Coloniae, 1741. Edición no localizada.

77. Aler, Paul: *Gradus ad parnassum sive Novus synonymorum, epithetorum, phrasium poeticarum ac versuum thesaurus...* ab uno è Societate Jesu.- Amstelodami: ex officina Joannis Boom, 1716; *Gradus ad Parnassum siue novus synonymorum, epithetorum, phrasium poeticarum ac versuum thesaurus...* ab uno è Societate Iesus.- Amstelodami: ex officina Joannis Boom, 1723; *Gradus ad parnassum, sive Novus synonymorum, epithetorum, phrasium poeticarum, ac versuum thesaurus...* inseruntur descriptiones et comparationes... ab uno e Societate Jesu.- Venetiis: Ex typografía Balleoniana, 1747.

78. R. C. ENNEN, «The Early History of the *Gradus ad Parnassum*», *Archivum Historicum Societatis Iesu* 56 (1987), pp. 233-266.

79. *Regia Parnassi, seu Palatium Musarum, in quo synonyma, epitheta, periphrases et phrases poëticae...* ordine alphabetico continentur. Existe otra edición en esta misma ciudad (Rothomagi, 1706, apud R. Lallemant), pero no hemos localizado la del inventario (1733); *Regia Parnassi, seu Palatium Musarum, in quo synonyma, epitheta, periphrases et phrases poëticae...* ordine alphabetico continentur.- Venetiis, Paul Balleoni, 1699. Para las ediciones de ambos diccionarios poéticos y de algunos otros, especialmente de jesuitas, *Vid.* S (An) 811; <http://www.richardwolf.de/latein/gradus.htm>.

80. Cellières, Laurent de: *Ars metrica id est Ars condendorum eleganter versuum religioso Societatis Jesu tradita. Editio novissima prioribus emendatior per doctorem Jacobum Garofanum Parmensem ...*- Bassani: apud Jo. Antonium Remondinum, 1742.

81. Riccioli, Giovanni Battista: *Prosodia reformata et ex duobus tomis in unum ab ipso auctore redacta, Auctore P. Io. Baptista Ricciolio Soc.* Edición no localizada. Aunque su *Prosodia* tuvo difusión, Riccioli es conocido principalmente como astrónomo, *Vid.* T. F. MULCROU en *DHCH* 4, 3353.

Digamos, a modo de resumen, que esta biblioteca, una de las grandes que poseía la Compañía en España, contaba en 1767 con una más que notable colección de poesía latina. En ella estaban representados todos los grandes poetas de la latinidad arcaica, clásica y postclásica sin excepción. Es mayor la presencia de aquéllos poetas que están incluidos en la *Ratio Studiorum*, por lo que encontramos un buen número de ediciones preparadas por los propios jesuitas para el uso de los colegios, pero también había otras tantas ediciones y comentarios de gramáticos y filólogos de la Antigüedad y de los siglos XVI y XVII, material destinado a lectores muchos más avezados, sin duda los propios padres de la Compañía. Dada la importancia que tenía la composición poética en lengua latina en la *Ratio Studiorum* no es de extrañar que existiera también una buena colección de poesía neolatina, predominantemente religiosa y de poetas jesuitas, pero de la que no están ausentes otros tan relevantes como Battista Mantuano, Iacopo Sannazaro, Michele Verino o Arias Montano. La Poética y los diccionarios poéticos y las prosodias y métricas tenían también su lugar en esta biblioteca cordobesa que guardaba en sus estanterías una riquísima colección de obras griegas y latinas de todos los géneros y épocas, de las que las expuestas aquí son solo una pequeña muestra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA ABREVIADAMENTE

- DHCJ Ch. E. O'NEILL, S.I., J. M. DOMÍNGUEZ (dir.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, Madrid; Roma, 2001, 4 vols.
- S *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Première partie: Bibliographie, par les Pères AUGUSTIN et ALOYS DE BACKER. Seconde partie: Histoire, par le Père AUGUSTE CARAYON. Nouvelle édition par CARLOS SOMMERVOGEL, Bruxelles; Paris, 1890-1932, 11 t.
- S (An) C. SOMMERVOGEL, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés des religieux de la Compagnie de Jésus: depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Amsterdam, 1966.

LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA LATINA EN EL RENACIMIENTO Y
SIGLO DE ORO HISPANO:
EL *FLORILEGIUM ARTIS VERSIFICATORIAE* DE FRANCISCO CASCALES*

SANDRA I. RAMOS MALDONADO
Universidad de Cádiz

Resumen: En este trabajo analizamos el propósito y fuentes del *Florilegium artis uersificatoriae* de Francisco Cascales (Valencia 1640) y, entre las fuentes, nos centramos en los poetas que nutren la selección y en los tratados renacentistas sobre prosodia y métrica que subyacen en la antología.

Palabras clave: Francisco Cascales. Humanismo renacentista. Versificación latina. Enseñanza del latín.

Summary: In this paper we analyze the aim and sources of *Florilegium artis uersificatoriae* by Francisco Cascales (Valencia 1640), and among the sources, we focus on the poets that nourish the selection and the Renaissance treatises on prosody and metric underlying the anthology.

Key words: Francisco Cascales. Renaissance Humanism. Latin versification. Teaching Latin

* El presente trabajo está incluido en el Proyecto de Investigación FF12009-10133 de la DGICYT y en el Proyecto de Excelencia PAI09-HUM-04858 de la Junta de Andalucía.

Francisco Cascales¹ ocupa un lugar estratégico en el paisaje cultural del Siglo de Oro español gracias a sus dos notables contribuciones al desarrollo del pensamiento estético del siglo XVII: las *Tablas poéticas* (Murcia 1617) y las *Cartas filológicas* (Murcia 1634). Aunque estas obras han merecido la atención de hispanistas y críticos literarios, no ocurre lo mismo con su producción latina, cuyo estudio, parcial y en ocasiones inexistente, requiere un tratamiento global de acuerdo con los criterios modernos de la Filología Clásica y los actuales planteamientos en el campo de los estudios humanísticos.

Una de nuestros objetivos inmediatos, pues, es realizar la primera edición crítica, acompañada de traducción anotada e índices de la obra latina completa de este reconocido humanista: una colección de epigramas de contenido fundamentalmente satírico-moral y tres opúsculos que revelan el posicionamiento científico-académico de un autor que participó en todas las polémicas de su época, tanto literarias como lingüísticas y pedagógicas.²

1. EL GRAMÁTICO EN EL SIGLO DE ORO HISPANO

Entre la publicación de las *Introductiones latinae* de Nebrija (1481), obra que con el tiempo llegará a convertirse en la Vulgata de los estudios gramaticales, y la época de Cascales media más de siglo y medio, una época en que la imagen del gramático, debido a comportamientos de diversa índole, aparece completamente desacreditada, cuando no escarnecida, degradación que proseguirá a lo largo del XVII y en el XVIII. Este descrédito procedía de la baja calidad de tantos y tantos dómynes «indignísimos del oficio de maestros» que habían «usurpado por los pueblos la docencia del latín, inficionando y echando a perder los nobles ingenios con su crasa ignorancia e inadecuados métodos».³

1. Para más detalles sobre la vida y obra de Fco. Cascales, cf. nuestro trabajo *Francisco Cascales. Epigramas, Paráfrasis a La Poética de Horacio, Observaciones nuevas sobre gramática, Florilegio de versificación*, Edición de Sandra I. Ramos Maldonado, Madrid 2004 (trad.), pp. 7-90.

2. Cf. S. I. RAMOS MALDONADO (ed.), *Francisco Cascales. Epigramas y tratados gramaticales*, Estudio introductorio, edición crítica, traducción anotada e índices a cargo de..., Instituto de Estudios Humanísticos – Ed. Laberinto - C. S. I. C., Alcañiz – Madrid, (en elaboración): 1) *Epigrammata*, en Epístola X, Década II, de las *Cartas filológicas*: 1ª ed. L. Berós, Murcia 1634; 2 ed. A. de Sancha, Madrid 1779; 3ª ed. en *BAE*, t. LX-VII, Madrid 1870; 4ª ed. J. García Soriano, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid 1930-69; 5ª ed. S. Ramos, Tesis de Licenciatura inédita, Cádiz, 1992. 2) *Epistola Horatii Flacci de Arte Poetica in methodum redacta uersibus Horatianis stantibus, ex diuersis tamen locis ad diuersa loca traslatis*: 1ª ed. S. Sparsam, Valentiae 1639; 2ª ed. Madrid 1779 (cf. *Tablas Poéticas*, ed. de Sancha); 3ª ed. J. Alemán, Murcia 2000. 3) *Nouae in Grammaticam Observationes*: 1ª ed., Valentiae 1639 (fue publicada tras la *Epistola Horatii Flacci...*, ed. S. Sparsam); 2ª ed. Madrid 1779 (cf. *Tablas Poéticas*, ed. de Sancha); 3ª ed. A. García Berrio, Murcia 1968. 4) *Florilegium artis uersificatoriae*: 1ª y única ed. S. Sparsam, Valentiae 1640.

3. Cf. L. GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid 1997², especialmente los capítulos titulados «Vilipendio del gramático», pp. 281-288, y «Los maestros de latinidad», pp. 324-339.

En la epístola «En alabanza de la Gramática» de sus afamadas *Cartas Filológicas*, Cascales, siguiendo a Quintiliano, describe el oficio del gramático⁴: «el oficio del gramático ...—dice— es la ciencia de hablar y explicación de los autores; la primera se llama metódica, la última histórica». Y después es Cicerón quien le proporciona las cuatro cosas que pertenecen al gramático: «comentar los poetas, dar noticia de las historias, interpretar las palabras y enseñar el tono de la pronunciación».

Esta es la razón por la que editamos y estudiamos juntas como tratados gramaticales las tres obras que Cascales escribió en latín al final de sus días, es decir, por ser fruto de esta concepción amplia de la gramática:⁵ la *Paraphrasis ad Poeticam Horatii*, que responde a la primera función «comentar los poetas», las *Nouae in grammaticam obseruationes*, la «más gramatical» de las tres, pues sobre todo ofrece observaciones que enseñan a *recte loqui*, función primordial de la gramática, defendida como exclusiva por uno de los humanistas más destacados del siglo XVI, Francisco Sánchez de las Brozas, profundo gramático racionalista, autor de la *Minerua seu de causis linguae latinae*, y finalmente, el *Florilegium artis uersificatoriae*, que además «enseña el tono de la pronunciación».

En cuanto a su posicionamiento pedagógico, observaremos en sus obras una actitud de adhesión ante quienes, como Erasmo, el Brocense, Juan Maldonado, Palmireno, etc., gritan contra la farragosidad de las reglas del Antonio y defienden unas Gramáticas, Poéticas y Artes versificatorias breves y claras, que sirvan para romper las primeras barreras y dar el paso necesario no sólo para poder llegar a los autores latinos, sino también para componer poesía latina.⁶ Con motivo, pues, de este libro monográfico dedicado a la Poesía y Poética Latinas, analizaremos esta actitud en la última obra que escribió el licenciado Cascales dedicada al *ars* que «dicta modos diversos de entretejer versos».

4. Cf. J. GARCÍA SORIANO (ed.), *Francisco Cascales. Cartas filológicas*, edición, introducción y notas de..., Madrid 1930-1969, vol. III, pp. 41-42.

5. Cascales coincide en esta concepción amplia de la Gramática con Nebrija, que, como todos los de su tiempo, estaban convencidos de que un gramático debía poseer conocimientos enciclopédicos, aspirar a formarse una visión lo más completa posible del Universo (cf. V. BONMATÍ SÁNCHEZ, «La gramática latina de Antonio de Nebrija», *Auguralia* 1 (1984), pp.39-43).

6. Cf. S. I. RAMOS MALDONADO, «Gramática y poesía en el Siglo de Oro: el epigrama del humanista Francisco Cascales *In grammaticum male concinnatam suos uersos*, J. LUQUE -P. R. DÍAZ (eds.), *Estudios de métrica latina*, Granada 1999, pp. 833-849; RAMOS MALDONADO, *Francisco Cascales...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

2. EL *FLORILEGIUM ARTIS VERSIFICATORIAE* DE CASCALES

2.1. *Contenido y estructura*

El *Florilegium artis uersificatoriae*, del que tan sólo existe una edición⁷, fue elaborado por el humanista murciano cinco años después de haber solicitado del Cabildo Catedral su jubilación como catedrático de Latinidad y Retórica en el Seminario Conciliar de San Fulgencio.

El valor del *Florilegium* ha sido considerado escaso en sí mismo por algunos estudiosos de su obra, lo cual puede ser cierto si se valora en términos absolutos. Ciertamente Cascales pertenece a la cuarta y última generación de humanistas españoles, época en la que el latín va a estar ya en franca decadencia (excepción hecha de algunas figuras aisladas): es la generación de Vicente Mariner (según la clasificación bastante completa de José María Maestre⁸, frente a la de Lope de Vega para la literatura española esbozada por Menéndez Pidal⁹). Es el momento del declive de la lengua latina y época de esplendor para la literatura vernácula; el impulso poético deviene tarea de traductor. La fecha de 1634, año en que Mariner marcha de España para poder publicar en el extranjero sus *Opera omnia*, marca el final de este período.

Es precisamente este escaso valor que de entrada testimonia el *Florilegio* lo que nos lleva a considerar con mayor detenimiento su valor en términos relativos. Es decir, nos preguntamos los motivos por los que nuestro insigne humanista, ya jubilado (con poco más de 80 años), tras saborear la mieles del éxito o al menos del reconocimiento con las dos obras vernáculas mencionadas, decide escribir y editar un epítome de versificación latina en un momento de innegable declive de la antigua lengua del Lacio, habida cuenta además de que lo más original de la producción latina de Cascales, sus epigramas, no se publicaron sino como parte integrante de una de sus *Cartas filológicas*¹⁰ y, por otro lado, que desde que se había iniciado la reforma, las normas pedagógicas aconsejaban el uso del castellano. Las respuestas no pueden salir de otro lugar que del análisis filológico del texto. En primer lugar, pues, intentaremos esclarecer a quién o quiénes iba dirigido el opúsculo para comprender su destino final, y en segundo lugar, habremos de indexar y analizar las fuentes, establecer las relaciones

7. *FLORILEGIUM / Artis uersificatoriae. / Francisco Cascalio auctore. Colofón: CVM FACVL-TATE / VALENTIAE, / apud Syluestrem Sparsam. Anno / M.DCXXXX [32 fols. in 8°]. En adelante citaremos esta obra bajo la forma abreviada CASC. Flor. Se ha traducido en dos ocasiones: además de por mí misma (cf. nuestro trabajo citado en n. 1), anteriormente por A. SOBEJANO ALCAYNA, «Florilegio de la versificación de Francisco de Cascales», *Murgetana* 23 (1964), pp. 12-39.*

8. Cf. J. M^o. MAESTRE MAESTRE, «El tópic del *sobrepujamiento* en la literatura latina renacentista», *Anales de la Universidad de Cádiz V-VI* (1988-1989), pp. 167-192.

9. Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid 1944, pp. 47-84.

10. Cf. S. I. RAMOS MALDONADO, «Los epigramas del humanista murciano Francisco Cascales en el contexto de sus *Cartas Filológicas*», *Excerpta Philologica* 2 (1992), pp. 261-285.

intertextuales, la presencia o copresencia efectiva de un texto en otro, a fin de determinar el verdadero valor del *Florilegio*.

2.2. Dedicatario y finalidad de la obra: Luis Celdrán y Peñaranda

El opúsculo está dedicado al «Al Señor Don Luis Celdrán, muy ilustre varón de la Ciudad de Murcia», íntimo amigo y protector de Cascales, además de antiguo discípulo suyo, según se desprende de la composición que a continuación de la epístola dedicatoria de Cascales, el propio Celdrán le ofrece:

DOMINO LVDOVICO CELDRANO, MVRCIANAE CIVITATIS VIRO
PERILLVSTRI, FRANCISCVS CASCALIVS S(ALVTEM) P(LVRIMAM) D(ICIT)

Cum tibi sim iamdiu tam addictus, tam familiaris, ut uix unquam diem unum a tuo latere discesserim, ut in afflante et reflante fortuna tibi semper gratissimo pectore astiterim, ut et domi et in foro tuum cinxerim latus, ut in urbe et suburbio, in uallibus et in montibus, in funebribus atratis, in symposiis laetis, te nunquam deseruerim, ut in theatris et caueis, quid pluribus? Vt ubique gentium tibi fuerim assiduus, cui nisi tibi hoc opusculum, quod *Florilegium seu uaria lectio de arte uersificatoria* inscribitur, nuncuparem?

Tibi igitur nuncupo, dico. Nec dubito quin eo animo quo id consecro lubens, eodem et tu sis accepturus, quae tua benignitas erga me et nunc est et semper fuit. Tu is es, clarissime Ludouice, quem ipse uolo ut patronum, amo ut pupillas oculorum, cui omnia grati animi officia debeo, ex quo mea nititur salus. Proh Deum inmortalem! Quot ac quantis me muneribus ornasti, auxisti, condecorasti! [...]

D. LVDOVICVS CELDRANVS
F(rancisco) Cascalio suo
Quid tibi pro tanto, Cascali, munere reddam?¹¹
Quid nisi quod docto Cornuto Persius olim:
«[...] PERS. *Sat.* vv. 30-40 ...]»

De las epístolas nuncupatorias parece colegirse que el opúsculo es un regalo, un obsequio ad persónam. Luis Celdrán no aparece nombrado en el resto de las obras de Cascales. Sin reproducir versos suyos, quien lo cita es Polo de Medina en su tercera Academia del Jardín.¹² El apellido de dicho ingenio, correctamente escrito en la edición príncipe de las «Academias» (Madrid 1630) y en la primera edición de las «Obras en prosa y en verso de Salvador Jacinto Polo de Medina»

11. Cf. SIL. ITAL. *Punica* 4, 809: *Quid tibi pro tanto non impar munere soluat.*

12. Cf. J. GARCÍA SERVET, «Cascales frente a su oscuro linaje», *Murgetana* 27 (1967), pp. 75-126 (espec. p. 98).

(Zaragoza 1664), se convierte en «Cerdán» a partir de la siguiente edición de las «Obras...» (Zaragoza 1670), repitiéndose la errata en todas las demás ediciones, incluso la de Cossío (Madrid N.B.A.E. 1931, p 186) y la de Valbuena Prat (B.A.M. Tomo I, Murcia 1948, p. 91). Por la misma razón queda incluido el supuesto Luis Cerdán entre los escritores murcianos por Pío Tejera (B.M. Tomo I, p. 155) y en la «Relación de Poetas Murcianos» del Tomo IV de la B.A.M. (Murcia 1959, p. 176).¹³ Este mismo Luis Celdrán dirigió un Soneto laudatorio a Miguel González de Cunedo, autor de la «Alegoría del Monstruo Español» (Orihuela 1627). El ejemplar de la Biblioteca Nacional (R/3769) lleva claramente estampado «D. Luys Celdrán y Peñaranda», pero Gallardo, al describirlo, cambia el primer apellido del Poeta por «Zendrián». La misma forma equivocada vuelve a aparecer en la B. M. de Pío Tejera (Tomo I, p. 249), en la «Imprenta en Orihuela» de García Soriano (Toledo 1950, p. 21: obra incluida en 1958 en el Tomo III de la B.M., p. 433), y en la «Historia del Teatro en Murcia» de Juan Barceló Jiménez (Murcia 1958, p. 212). J. Bourg transcribe el soneto, incompleta e inexactamente reproducido por Pío Tejera:¹⁴

Lleua el compás, entre Esmeraldas finas,
 A González, Segura venturoso,
 Que otauo tono canta sonroso,
 Cisne canoro, en Linfas Cristalinas.
 Y tu seguro canta, que te inclinas
 A hazañas deste Reyno generoso,
 Pues eres de sus hijos el Famoso,
 Y el Peregrino, en obras peregrinas.
 No temas Momos, Satyros bastardos
 Que qual arañas a las Flores vienen,
 Mientras tu pluma tus conceptos rixa:
 Tus Otauas a Erzillas, y Belardos
 Con generosa emulación los tiene(n),
 Y tu Monstruo la Fama siempre fixa.

Consta además que fue Alcalde de la Huerta y Alférez Mayor de Murcia en el año de 1645 (Ayunt. de Murcia. Papeles de Baquero Almansa). Estuvo casado con Doña Catalina Saurín Torrano, otorgó testamento ante Gaspar de Balboa (Libro de Protocolos de Balboa, 1656-1657, Fol. 214) y murió en la Parroquia de Santa María en 20 de junio de 1659 (Ayunt. de Murcia, índice de Protocolos. Tomo II, Fol. 39v).

Según las escasas noticias con las que contamos, parece que Luis Celdrán y Peñaranda era un destacado e influyente personaje de la vida social y política de

13. Cf. J. BOURG, «Una justa poética olvidada: las fiestas de Murcia a San Juan de Dios (1631)» *Murgetana* 22 (1964), pp. 9-119 (espec. pp. 103-104).

14. Cf. BOURG, «Una justa poética...», p. 103.

Murcia, poeta vernáculo, con ciertos conocimientos de lengua, prosodia y métrica latinas, que se aventura a la composición de dos versos, como regalo para su amigo a cambio del *Florilegio*, dedicado y escrito específicamente para él. En efecto, el análisis de las formas verbales empleadas en el opúsculo nos revelan un empleo sistemático de la 2ª persona del singular y constantes alocuciones directas a su *auditor*: *Tu adi interpretes prosodiae...*; *Scande [passim]*; *Praeterea scias oportet..*; *Quid tractes...*; *Si laeta scribis pluribus dactilis uteris...*; *Si turbatus aliquid dicas, turbabis ordinem dicendi naturales...*; *Excute has omnes uoces, nullam reperies methaphoricam...*; *Necesse est ut quidquid dicas ad uiuum repraesentes, si uelis haberi dicitque poeta...*; *Considera, si lubet, duo Virgiliana loca...*; *Audi, obsecro...*; *Vide obsecro...*; *Vide hic quam belle...*; *Siquid doceas, dominantibus et propriis uerbis utare...*; *Audi Eouanum Hessum...*; *Vt si uelis dicere...*; *At hic tantisper consiste...*; *Scito debere poetam...*; *Accipe tamen...*

En las primeras líneas del opúsculo Cascales, tras establecer la diferencia entre *ars poetica* y *ars uersificatoria*,¹⁵ declara que sólo va a tratar los temas que a él le parezcan *magis selecta et peculiaria*, encomendando el resto a los *ludimagistri, qui non pauci nec pauca praeceperunt*.¹⁶ Alude Cascales claramente a los maestros de latinidad, muy numerosos, que en lugar de contentarse con someras nociones de Gramática, las suficientes para iniciar la lectura de fáciles florilegios de autores clásicos, eternizan a sus discípulos en el aprendizaje exhaustivo de las infinitas reglas que contienen, por ejemplo, las *Introductiones latinae* de Nebrija.

En fin, él, con Horacio, dice en el exordium de su *Florilegium*:¹⁷

*Quidquid praecipies, esto breuis, ut cito dicta
Percipiant animi dociles teneantque fideles,
quam breuissime potero, meas agam partes, ne uel molestus sim uel **audito-
rem discendi audum** prolixus teneam. [...] Igitur, ne uos uana ludam spe, ad id quod
pollicitus sum, me libenter ipse accingam, uos interim **animis mihi linguisque fauete**.
A facilibus ad difficilia nobis est faciendus gradus, si uelimus prudentiae semitam inire
[...]*

Frente al uso sistemático en el opúsculo de las formas verbales en 2ª persona del singular, en este pasaje hallamos un empleo aislado de la 2ª persona del plural: la expresión *fauete linguis* es el principio de un verso de Horacio¹⁸. El

15. Cf. CASC. *Flor.* f. [A3r]: Poetica ars alia est a uersificatoria. Illa ad praecepta poemata, haec ad genera uaria pangendorum uersuum spectat. [...] Versificatoria ars modos contexendi uersus uarios dictat.

16. Cf. CASC. *Flor.* f. A3r: De uersificatoria non omnia, aliqua tantum quae mihi esse magis selecta et peculiaria uideantur, dicam. Caetera ludimagistris, qui non pauci nec pauca praeceperunt, mando.

17. Cf. CASC. *Flor.* f. A4r-[f.B3v].

18. Cf. HOR. *carm.* 3, 1: Fauete linguis; OV. *met.* 15, 677; animis linguisque fauete (cf. et OV. *Fast.* 1, 71).

poeta pide que se guarde un religioso silencio para escuchar las verdades morales que va a enunciar. La expresión es una fórmula consagrada en la antigüedad romana, que la persona que iba a celebrar una ceremonia religiosa, usaba para dirigirse a los asistentes. Que Cascales en este pasaje estuviera pensando en el destinatario final del *Florilegio*, parece ponerlo claramente de manifiesto el siguiente texto: *Multiplikes sunt species iterationis, aliquas memorabimus adolescentum gratia*.¹⁹ Es decir, los adolescentes (única vez en todo el opúsculo que son mencionados).

Creemos, en definitiva, que el *Florilegium*, más que una especie de *uademecum* para los alumnos del colegio de San Fulgencio de Murcia, como algún investigador ha defendido²⁰, es un obra concebida ad personam, un obsequio a un personaje adulto, iniciado en la lengua latina, en el que se le ofrecen una serie de consejos prácticos, en un latín elegante, dentro de la sencillez didáctica, para enseñar a los jóvenes (quizá los hijos o parientes adolescentes del propio Celdrán) a dar los primeros pasos en la composición de poesía latina. En definitiva, algo semejante a los actuales libros o guías de enseñanza para el profesorado (pero a nivel privado).

2.3. Contenido y fuentes

Cascales manifiesta desde el principio que no sólo su opúsculo es una «selección diversa sobre versificación», sino que también prescindirá de cuestiones prosódicas de detalle, como, por ejemplo, cuando al tratar de los diferentes tipos de pies dice: *His supersedeo. Tu adi interpretes prosodiae quorum haec seges est*.²¹

El opúsculo es, efectivamente, un compendio, selectísimo y particular, de ciertos tratados de prosodia del XVI, de amplia difusión, cuyo fin no es otro, como he dicho, que servir de instrumento inicial para componer poesía en latín. El contenido en líneas generales es el siguiente:

1. Discrimen inter artem uersificatoriam atque artem poeticam
2. De scopo opusculi methodoque
3. De pedibus. De hexametro et pentametro
4. De spondaeis dactilisue utendis ad tristia hilariaue tractanda
5. De uerbis rationeque dicendi quae utenda sunt ad significandam animi turbationem
6. De officio poetae: quidquid dicat, ad uiuum repraesentandum sit

19. Cf. CASC. *Flor.* [f.B3r].

20. Cf. SOBEJANO ALCAYNA, «*Florilegio...*» *op. cit.*, p. 13.

21. Cf. CASC. *Flor.* f. [A3v].

7. Poeta actiones imitari necnon mores et affectus animi ad unguem exprimere debet
8. Frustra fiunt per plura quae fieri possunt per pauciora
9. De maxima uerborum uel effundenda: Exempla
10. De pedibus nothis siue illegitimis in hexametro. De hexametro spondaico
11. De figuris dimensionis: Ectlipsis. Synalepha. Syneresis. Diaeresis
12. De figuris aliquot uerborum: Hellenismus. Ellipsis. Syllepsis. Archaismus. Allegoria. Tmesis. Endiadis. Ironia. Iteratio
13. Aliquot genera uersuum lyricorum: De Asclepiadaeo. De Sapphico cum Adonico. De Gliconico. De Alcmanio. De Phaleucio
14. Discrimen inter stylum lyricorum et ceterorum (epicorum, tragicorum comicorumque): Exempla
15. Epilogus

Que se trata de un compendio selectísimo y particular, Cascales lo reitera en el epílogo del opúsculo donde cita incluso los nombres de algunos tratadistas de prosodia:²²

[...] Esset prope inanitem si omnia carminum Lyricorum genera uellem huc producere, esset etiam actum agere: quae adi, obsecro, **Pellisonem, Despauterium, Sabinum, Glareanum et alios prosodiographos**, qui te docebunt copiose, diserte, distincte quidquid [f. B7v] ad numeros lyricos faciat, ubi in forum lipidissimis lymphaeis poteris sitim uel ardentissimam restinguere: ego, ne te delassem, opusculo nostro coronidem impono. Vale meque in numero tuorum clientium habeas, precor.

¿Acude Cascales a las obras de estos prosodiógrafos renacentistas para componer su *Florilegium*? En el momento actual de nuestra investigación podemos constatar *de facto* algunos «hipotextos» o textos anteriores sobre el que el opúsculo cascaliano se inserta como «hipertexto», de una manera, como verán, que no es la del comentario. Otra cuestión diferente es verificar si la selección de autores latinos realizada es completamente personal o responde a lo que de forma general se recoge o bien en las obras de dichos prosodiógrafos o bien en las estatutos y planes de estudio generales de los Colegios o Seminarios de la ciudad. En el siguiente cuadro pueden observar la selección de autores realizada por Cascales, donde he distinguido los autores antiguos, en sentido amplio, y los modernos que escribieron entre los siglos XV y XVI:

22. Cf. CASC. *Flor.* f. [B7r]- [f. B7v].

AVCTORES A CASCALIO MEMORATI (34 auctores = 100 menciones)	
I. AVCTORES ANTIQVI (20 auctores = 83 menciones)	
I.1. Auctores maxime memorati: Vergilius Maro (38%), Horatius (11%) ²³ I.2. Auctores septies-ter memorati: Ovidius (7%), Terentius (4%) Cicero (4%) Martialis (3%) Persius (3%) I.3. Auctores semel memorati: Aristoteles, Lucanus, Lucretius, Tibulus, Mela, Albinus, Ennius, Catullus (Cato?) ²⁴ (1%) I.4. Loci selecti auctoribus non memoratis: Priscianus, Propertius, Sidonius, Vomanus, Hymni (1%)	
II. AVCTORES MODERNI (14 auctores = 17 menciones)	
II.1 Poetae (9 auctores = 11 menciones): Ianus Pannonius, humanista poetaque Hungaricus (1434-1472)(3%) Iacobus Sannázaro, poeta Italicus (1458-1531)(1%) Ioannes Antonius Porcellius, poeta Neapolitanus (1405-1480)(1%) Ioannes Pontanus, poeta, historicus politicusque Italicus (1426-1503)(1%) Basinius, poeta Italicus (1425-1457)(1%) Publio Fausto Andreliano, poeta Italicus (c. 1450-1518)(1%) Euricius Cordus, medicus, poeta humanistaque Theodiscus (1486-1535)(1%) Helius Eoban Hessus, poeta humanistaque Theodiscus (1488-1540)(1%) Angelus A. Poliziano, poeta humanistaque Italicus (1454-1494)(1%)	
II.2. Prosodiographi humanistaque (5 auctores = 6 menciones): Iohannes Despauterius, grammaticus Niniuensis Flandricus (1460-1520)(2%) Ioannes Pelisson, grammaticus Francogallicus († 1568)(1%) Henricus Glareanus, grammaticus poeta musicusque Helueticus (1488-1563)(1%) Georgius Sabinus, grammaticus, poeta humanistaque Theodiscus (1508 1560)(1%) Ioannes Rauisius Textor, humanista Francogallicus (1430-1524)(1%)	

Dejando a un lado a los dos autores clásicos *maxime memorati*, Virgilio y Horacio, llama la atención la importancia que adquieren en el *Florilegium* los autores modernos.

En lo que respecta a los textos de prosodia consultados, podemos confirmar la presencia hipotextual de los *De prosodia libri IV*, que Petrus ab Area Baudoza antepuso a los *Epitheta*, de Ravisio Textor.²⁵ A continuación ofrezco al lector algunos ejemplos de cómo Cascales realiza su particular «selección» de esta obra, que evidencian de forma absolutamente diáfana la necesidad imperiosa de una edición crítica moderna del *Florilegio*.

23. Cf. CASC. *Flor.* f. A3r: apud lyricos poetas Pindarum et **Horatium**, alterum Graecorum principem, alterum Latinorum; f. [A4v] necesse est ut quidquid dicas ad uivum repraesentes, si uelis haberi dicique poeta. Quod ex omnibus poetis, siue Graecis siue Latinis melius exactius attentius **Maro** praes-titit, obseruauit, obtinuit.

24. Cf. CASC. *Flor.* f. B4r: talia poemata imitanda nobis, non illa Enniana et Catuliana (*fortasse* Catoniana [*scil.* «Disticha Catonis»]), quibus delectati sunt cinctuti Cethaegi (cf. HOR. *ars* 50/56: Fingere cinctus non exaudita Cethegis continget, [...] cum lingua Catonis et Enni; HOR. *Epist.* 2, 2, 117: quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis). Cf. et CASC. *Cartas Phil.* 1 8 (Madrid: 1779, p. 83): «Virgilio, Horacio, Catulo, Propertio, Tibulo, Ovidio, Ausonio, Nemesiano, Fracastorio, Pontano, i otros mil que entre los Latinos reverenciamos, juntamente con nuestros Españoles Lucano, Marcial, Séneca i Claudioano claro escriuieron [...]».

25. Cf. Ioannis Ravisii Textoris Nivernensis, *Opus Absolutissimum: post varias editiones ipsius-auctoris recognitionem et doctissimorum virorum emendationes locupletatum et innumeris mendis repurgatum; Accesserunt DE PROSODIA libri IIII, quos Epithetorum praeuimus operi. Item De carminibus ad ueterum imitationem artificiose componendis praecepta collecta a GEORGIO SABINO. Excudebat Iacobus Store, MDLXXXVII (= DE PROSODIA 1587).*

Cuando Cascales, por ejemplo, escribe a propósito de los tipos de versos líricos, se trata de una selección «particular» de lo que leemos en el libro III de los *De prosodia* acerca de los tipos de versos. Tienen subrayada la selección en el siguiente cuadro:

<p>CASC. <i>Flor.</i> f. B4r: Carmina haec melica uariis modis texuntur diuersaque nomina habent. Quaedam ab inuentoribus ut <i>Asclepiadea</i> ab Asclepiade, <i>Sapphica</i> a Sappho, <i>Phaleucia</i> a Phaleuco; alia a materia ut <i>Heroica</i>, <i>Satyrica</i>; alia a frequentiore pede ut <i>Iambica</i> a Iambo, <i>Trochaica</i> a trochaeo; alia a pedum numero ut <i>senaria</i>, <i>octonaria</i>; alia a mensuris scansionis ut monometra, dimetra, trimetra, pentametra, /f.[B4v] exametra; alia a syllabarum numero, ut <i>endecasyllaba</i>...</p>	<p>DE PROSODIA 1587, pp. 84-85: [...] quorum etiam <u>uaria</u> commemorantur a Grammaticis et Prosodiographis <u>nomina</u>. <u>Alia</u> etenim <u>ab</u> auctoribus seu <u>inuentoribus</u> nuncupata <u>ut</u> <u>Asclepiadeum</u> ab Asclepiade, <u>Sapphicum</u> a Sappho, <u>Phaleucium</u> a Phaleucio. <u>Alia</u> a materia <u>ut</u> <u>Heroicum</u> quo Heroum res gestae cum laude scribuntur; <u>Satyricum</u> quo hominum uita taxatur. <u>Alia</u> a frequentiori pede <u>ut</u> <u>Iambicum</u> a Iambo, <u>Trochaicum</u> a trochaeo, <u>dactylicum</u> a dactylo pede praedominate. <u>Alia</u> a pedum numero <u>ut</u> <u>Senarium</u>, <u>octonarium</u>, sex et octo pedum. <u>Alia</u> a scansionis mensuris <u>ut</u> <u>Monometrum</u> unicam habens mensuram, <u>Dimetrum</u>, duas; <u>Trimetrum</u>, tres; <u>Tetrametrum</u>, quattuor; <u>Pentametrum</u>, Quinque; <u>Hexametrum</u>, sex. In Iambicis, Trochaicis et Anapesticis duo pedes unicam mensuram constituunt [...] <u>Alia</u> a syllabarum numero, <u>ut</u> <u>Hendecasyllabum</u> continens sine interemptione syllabas undecim, <u>ut</u> <u>Phaleucium</u> et <u>Sapphicum</u> [...]</p>
--	---

En el pasaje en el que Cascales cita a Despauterio y a Ravisio Textor juntos, el texto está tipográficamente mal editado: aparecen en cursiva y mismo tipo de letra los versos de Despauterio y la respectiva explicación en prosa tomada de Ravisio. Por otro lado, Cascales recoge unos versos de Virgilio (*Fluuiorum Eridanum etc.*) que no hemos hallado en dos ediciones consultadas de los *De prosodia*, sino en el *Ars versificatoriae* de Despauterio. El texto del *Florilegio*, requiere, como se puede ver, una adecuada edición crítica moderna:

<p>CASC. <i>Flor.</i> f.[A7r]: [...] Despauterius doctus admodum Grammaticus postquam praecepit senis pedibus exametrum fieri, addit haec Carmina:</p> <p><u>Namque rei grauitas quinta in regione locauit</u> <u>Spondaeum ueluti. Magnum Iouis incrementum.</u> <u>Datque pedes alias Maro; tu puer elige legem.</u> Ad haec Rabistius Textor in prolegomeo epitethorū aliqua <u>carmina licenter</u> posita adducit pueris euitanda, quae habēt pedes <u>nothos</u>, qualis est anapæstus. <i>Fluuiorum</i> rex <i>Eridanus</i>, camposque per omnes <i>Cum stabulis armenta tulio.</i></p> <p>Anapæstus est pes trisyllabus: constat duabus breuibus cum longa in fine. metre: Fluuiio, rumRex, Erida, nuscam, posqueper, omnes.</p>	<p>DE PROSODIA 1587, p. 82:[...] Huic carmini praeter Dactylum et Spondeum et alii aptantur pedes, unde idem Desp(auterius).</p> <p><i>Haec te legitime docui ; nam saepe Poetae Ipsa minus seruant : tu quanta licentia cautus Est permissa uide, ne quando turpiter erres.</i> <u>Namque rei grauitas quinta in regione locauit</u> <u>Spondaeum ueluti. Magnum Iouis incrementum.</u> <u>Datque pedes alias Maro; tu puer elige legem.</u></p> <p>Hoc est ¶ Heroici versus pedes <i>Legitimi</i>, id est ex carmines lege debiti, sunt dactylus et spondaeus, ¶ Admittuntur tamen <u>nothi</u>, id est, <u>illegitimi per poeticam licentiam</u>, quam cauebis, quia raro occurrit [...]</p>
---	---

En el siguiente cuadro observamos que los pasajes del *Florilegium* sobre la figura de la iteración denominada en griego «plóke» están tomados, citas incluidas, del tratado de Sabino intercalado entre los libros 3 y 4 de los *De prosodia*:

<p>CASC. Flor. f. B4r:</p> <p>Audi Ouidium:</p> <p style="text-align: center;"><i>Si nisi, quae facie poterit te digna uideri, Nulla futura tua est, nulla futura tua est.</i></p> <p>Haec iterationis species <u>elegans</u> et <u>artificiosa</u> est, quae Graece <i>Ploce</i>, Latine <i>tractio</i> appellatur, quaque dicitur <u>Sappho</u> poetria consequuta quidquid laudis habet.</p>	<p>DE PROSODIA 1587, p. 115 (Sabinus): <u>Elegantissima</u> est in hoc genere quasi $\pi\lambda\omicron\kappa\eta$. Nam et <u>artificiosa</u> haec forma est et sententiosa, ut:</p> <p style="text-align: center;"><i>Si nisi, quae facie poterit te digna uideri, Nulla futura tua est, nulla futura tua est.</i></p> <p>Scribunt <u>Sappho</u> <u>Poetria</u> hac figura <u>traductionis</u> fuisse <u>consecutam</u> quicquid laudis in carmine habuit.</p>
---	--

También el tratado de Sabino nos ha ayudado a interpretar unos versos del poeta húngaro Jano Panonio, de difícil comprensión tal como Cascales los recoge en su Florilegium:

<p>4. CASC. Flor. f. [B3v] :</p> <p>Iterum (sic) audi Ianum Pannonium:</p> <p><i>Quod cessat Phoeboea chelis, <u>quo a</u> carmine rupto Aoniae siluere Deae, Mars impius egit. Quod spretis audax musis petit arma iuuentus, Et <u>uolucres per mare audit</u> equos, Mars impius egit. Quod cernis nullum deserta per oppida ciuem, Nec campis errare greges, Mars impius egit. Quod ligo, quod uomer, quod sarcula, rastra bidentes, In gladios abiere truces, Mars impius egit.</i></p>	<p>DE PROSODIA 1587, p. 114 (Sabinus) : ... ut apud Ianum Pannonium in querela Italiae ad Fridericum III Imperat(orem) :</p> <p><i>Quod cessat Phoeboea chelys, <u>quod</u> carmine rupto Aoniae siluere deae, Mars impius egit. Quod spretis audax musis petit arma iuuentus, Et <u>uolucres premere audet</u> equos, Mars impius egit. Quod cernis nullum deserta per oppida ciuem, Nec campis errare greges, Mars impius egit. Quod ligo, quod uomer, quod sarcula, rastra bidentes, In gladios abiere truces, Mars impius egit.</i></p>
---	---

La lectura del poema original de Panonio constata que Cascales ha realizado la misma selección de Sabino, pues faltan los mismos versos²⁶.

Para finalizar, aunque no citado explícitamente, sospechamos que Cascales también pudo consultar algunas de las ediciones de Nebrija, en cuyo libro V de su *Grammatica* dedicado a la prosodia, encontramos evidentes paralelismos:

26. Cf. IANI PANNONII ... *Poemata*, ... Traiecti ad Rhenum, Apud. Barthol. Wild Bibliop. MDCCLXXXIV, pp. 223-224: Iani Pannonii (III) *Carmen pro pacanda Italia, ad Imp. Caes. Fridericum III* (Carmen hoc scripsit auctor paene puer, utpote natus annos non magis decem et sex), vv. 235-249:

Quod cessat Phoebea chelys, **quod** carmine rupto, 235
Aoniae siluere Deae, Mars impius egit.
Quae tamen ad nostros ut te contendere gressum
Accepere Lares, mentis formidine paullum
Sepsita, citharis respiravere resumtis.
Quod spretis audax Musis petit arma iuuentus, 240
Et **uolucres premere audet** equos, Mars impius egit.
Quod mea tam crebis albescunt ossibus arva,
Et raris sunt culta casis, Mars impius egit.
Quod cernis nullum deserta per oppida ciuem,
Nec campis errare greges, Mars impius egit. 245
Conspicis impulsas cassis quod turribus arces,
Et vacuas nutare domos, Mars impius egit.
Quod ligo, quod uomer, quod sarcula, rastra, bidentes,
In gladios abiere truces, Mars impius egit.

<p>CASC. <i>Flor.</i> f. [A3v]:</p> <p>Pentameter versus prius indifferenter habet <u>dactilum</u> / [f. A4r] <u>et spondeum cum cesura</u>, deinde <u>duos dactilos cum cesura</u>, ut nil mihi rescribas, attamen ipse ueni.</p> <p><i>Scande.</i> Nihil mi, rescri, bas cesura, attamen, Ipseve, ni cesura</p>	<p>ANT. NEBRISSEN. 1595 (<i>Liber V de prosodia, Caput VIII: De metris qui ex pedibus componuntur</i>)*, f. [Q6r]:</p> <p>Pentametrum Elegiacum constat primis duobus pedibus versus Heroici, hoc est, <u>Dactylo uel Spondaeo</u> indifferenter et caesura, cum <u>duobus Dactylis</u> atque iterum caesura, uel potius syllaba terminante uersum, ut nil mihi rescribas, attamen ipse ueni.</p>
<p>DE PROSODIA 1587, p. 83:</p> <p>Pentameter versus constat quinque pedibus, quorum tertius semper spondeus, quartus et quintus anapaesti: reliqui spondei aut dactyli, uel his misti, ut libet. Semper autem adsit pentemimeris siue caesura. Exemplum: <i>Omnibus inuideas liuide nemo tibi.</i> Metire: <i>Omnibus</i>, dactyl. [...]</p>	<p>_____</p> <p>* Aelii Antonii Nebrissensis <i>Grammatica</i>. Quam summa potuit diligentia per eius nepotem nunc denuo in pristinum exemplar restituta. Cum privilegio Antiquariae. Apud Claudium Bolam. Anno 1595.</p>

La colocación de los textos nos abre una interesante puerta a la investigación y búsqueda de la relación intertextual entre Nebrija y su Arte Vieja o la reformada y Cascales, relación ya constatada por mí en otro de sus opúsculos latinos, las *Nouae in grammaticam obseruationes*²⁷. Obsérvese que no solo la definición del pentámetro, sino el ejemplo aducido proceden claramente de la Gramática de Nebrija o por lo menos, no de los *De prosodia libri IV* ni del *Ars uersificatoriae* de Despauterio.

3. CONCLUSIÓN

El *Florilegium artis uersificatoriae* del erudito humanista el famoso licenciado don Francisco Cascales ha merecido, junto con sus otros dos tratados latinos, los juicios de falta de originalidad, escasa entidad, poca novedad, errores varios e incluso en ocasiones, de atrevimiento y disparate. Pero se tratan de juicios aproximados y apreciaciones aisladas que no tienen en cuenta el valor de estas obras, por un lado, en el conjunto de la producción del dómine murciano, por otro lado, en el contexto y época en que vieron la luz. Su utilidad, importancia o interés radica en que no sólo completan la personalidad y el perfil poético, filológico y literario de este destacado humanista, sino también, cuando ya se han editado o estudiado los textos de importantes gramáticos y humanistas de los siglos XV y XVI, que Cascales adapta, corrige o comenta, creemos deben tenerse en cuenta también sus adaptaciones, correcciones o comentarios, así como su posicionamiento científico-académico y didáctico, pues fue un humanista que jugó un papel decisivo en el seno de una sociedad literaria muy floreciente, sobre el desarrollo de las ideas y las polémicas literarias más importantes de la época: un maestro de latinidad, en definitiva, que dedicó el último aliento de su

27. Cf. S. I. RAMOS MALDONADO, «Cascaius contra Sanctium: Teorías gramaticales de un humanista del s. XVII», en C. CODOÑER MERINO – S. LÓPEZ MOREDA – J. UREÑA BRACERO (eds.), *El Brocense y las Humanidades en el siglo XVI*, Salamanca, 2003, pp. 111-123.

vida a dejar para la posteridad tres opúsculos en los que defiende el uso de la antigua lengua del Lacio y su enseñanza con métodos más adecuados a los jóvenes y nobles ingenios de su época, en unos momentos en que la derrota del latín frente al uso de la lengua castellana era ya incuestionable. Y esto merece cuanto menos nuestro respeto y una edición crítica de su obra latina completa de acuerdo con los criterios modernos de la Filología Clásica y los actuales planteamientos en el campo de los estudios humanísticos.

POESÍA ANTIGUA Y RETÓRICA MODERNA: EL 'EJEMPLARIO' CLÁSICO EN LOS MANUALES DE RETÓRICA DEL SIGLO XVI

M^a ÁNGELES DÍEZ CORONADO*
Universidad de La Rioja

Resumen: Retórica y poesía han compartido espacios desde casi sus orígenes. La producción poética se enriquecía gracias a la adaptación de una serie de valores retóricos y la retórica se nutría de ejemplos procedentes de obras literarias para hacer más clara y amena su preceptiva. Este contacto se observa claramente en los manuales de retórica españoles del siglo XVI, donde los autores citan y parafrasean obras literarias antiguas. En el trabajo que sigue se señalan cuáles son esas obras y se describe de qué manera hacen uso de ellas los autores de preceptivas retóricas españolas del siglo XVI.

Palabras clave: Retórica, poesía, autores clásicos, siglo XVI.

Summary: Rhetoric and poetry shared aspects since the origins. Poetry enlarged herself through the adaptation of parts of the rhetoric, and rhetoric had examples from literary works. This contact is seen in the Spanish rhetoric manuals written in the sixteenth century, where authors cite and paraphrase classical works. In this paper these works are shown and described as they are used by the rhetoric Spanish authors.

Keywords: Rhetoric, poetry, classical authors, sixteenth century.

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI 2008 03246-FILO subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

El propósito de este trabajo es ofrecer un panorama general de la presencia de los autores literarios clásicos en las obras retóricas del siglo XVI. Para ello, como el repertorio de preceptivas es muy amplio y la localización de autores y obras clásicas citados en ellas resulta prácticamente inabarcable, se han aplicado una serie de criterios para elaborar un *corpus* significativo que fuera medible y que permitiera llegar al propósito inicial.

Con el total de las obras que con carácter retórico se fechan en el siglo XVI, 65 obras¹, se han creado tres grupos: en el primero, el más numeroso, aparecen las retóricas propiamente dichas –31–, las que suelen conocerse como retóricas civiles en clara oposición a las retóricas sagradas, –unas 22–, que conforman el segundo gran grupo. Las 12 restantes se sitúan en el tercero y acogen tanto artes para escribir cartas como comentarios de obras retóricas clásicas y *progymnasmata*, se trata de un grupo más heterogéneo.

El estudio está centrado en las denominadas retóricas civiles y sagradas, porque son las más significativas en cuanto a la relación entre poesía y retórica. Del total de las 53 se analizan 25 (16 civiles y 9 sagradas), una muestra más que significativa que permite mostrar las líneas del proceder general².

Esta selección, no obstante, aún no hace abarcable el trabajo por contenido, pues hablamos de los cinco *officia*, de los *genera* y del resto de capítulos de una retórica según el estilo quintiliano. Por ello el objeto de estudio se centra en la parte que estas retóricas dedicaban a la *elocutio*, porque es la parte que más vinculación ha tenido tradicionalmente con la poesía, y también la que va a marcar el desarrollo de la retórica en los siglos siguientes. Este *officium* aparecía dividido ya en la Antigüedad en dos partes: tropos y figuras. El análisis que se propone a continuación gira en torno a los tropos, se estudian los diez que sistematiza la *Rhetorica ad Herennium* y que fueron repetidos por Cicerón y Quintiliano.

En suma, el eje del trabajo van a ser las citas que aparecen en las obras retóricas del siglo XVI de los autores literarios clásicos y de sus obras al hilo del desarrollo de la *elocutio*. Es en este *officium* donde se supone una mayor presencia de los autores literarios como ejemplo de proceder tanto para rétores como para poetas. En la propia Antigüedad los literatos tuvieron que aprender el tratamiento de tropos y figuras (*elocutio*) en la retórica³. Durante la Edad Media pervivió esa tendencia y las obras gramaticales junto a las retóricas propiamente dichas fueron la fuente de formación (véanse los trabajos de los *rhetores latini*

1. Se incluye el listado al final del trabajo (Anexo I).

2. Las obras estudiadas se enumeran en el anexo II.

3. Un estudio del origen y evolución de la *poética* se lee en: A. GARCÍA BERRIO, y M. T. HERNÁNDEZ, «Concepto clásico y actual de la poética» en *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, 1988, pp. 11-14. A. GARCÍA BERRIO, «La poética como ciencia clásica y como disciplina actual: contenido tradicional» en *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, 1989, pp. 16-23.

*minores*⁴: Grilio, Victorino, Isidoro de Sevilla, Beda ...). El final de la Edad Media supuso un cambio, los autores literarios tuvieron unos manuales específicos gestados en el seno de la retórica, donde los cinco *officia* tenían su lugar, aunque lo fundamental en ellos era la composición literaria (las *artes poetriae*⁵ de los siglos XI a XIII –Godofredo de Vinsauf, Mateo de Vendôme–). Esta tendencia marca el final de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Período en el cual se van abriendo camino las lenguas vernáculas como transmisoras de literatura y de cultura. Este hecho deja ver un vacío que los autores tratan de cubrir dotando a la propia literatura de tratados con los que pretenden, en última instancia, fomentar un panorama literario paragonable en prestigio al de la tradición cultural grecolatina en la cual se sientan las raíces y se reconocen los modelos que, por aceptación o rechazo, operan sobre la creatividad de los escritores. La culminación de este proceso la hallamos en la *Carta-prohemio* (c.1445) del Marqués de Santillana y en el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina. Sin embargo, y a pesar de la existencia de estas obras poéticas, los manuales que enseñaban a hablar en público, las retóricas, seguían siendo fuente para poetas y seguían nutriéndose de la poesía para ejemplificar su teoría.

En el siglo XVI español las retóricas publicadas estaban o bien dirigidas a la formación dentro de las enseñanzas regladas (esto es, dirigidas a alumnos en los distintos niveles del sistema educativo, retóricas civiles) o bien enfocadas a la formación de predicadores (retóricas sagradas). Y aparecían escritas en latín o en castellano respondiendo principalmente a criterios personales de utilidad.

Dentro del grupo de las retóricas civiles observamos que las compuestas en latín superan con creces a las escritas en castellano, tan sólo 5 autores optaron por la lengua vernácula. Eso sí todas ellas se ajustan a la concepción clásica de la retórica. Estructuran su estudio en 5 partes y en cuestión de definiciones y ejemplos siguen la tradición. Es más, aunque las definiciones que dan de los tropos puedan ser una copia de la gramática de Nebrija (de 1492), como han apuntado algunos estudiosos⁶, podrían perfectamente tener como fuente la *Retórica a Herenio* o la *Institutio* de Quintiliano.

Los ejemplos, por otra parte, son escasos, por no decir inexistentes, en todas ellas. Lo único que hacen estos autores, por lo general, es recoger los lugares comunes transmitidos por la tradición desde la propia Antigüedad. Y así la definición de ‘perífrasis’, por ejemplo, se ve completada por el siguiente texto en Salinas (y con parecida redacción lo encontramos en Pedro de Guevara y en

4. C. HALM, *Rhetores latini minores*, Leipzig, 1863.

5. Las que tradicionalmente se aceptan como *artes poetriae* de este período son: MATEO DE VENDÔME, *Ars versificatoria* (1175), GODOFREDO DE VINSauf, *Poetria Nova* (1208), GERVASIO DE MELKLEY, *Ars versificatoria* (1215), JUAN DE GARLAND, *De arte prosayca, metrica y rithmica*, (en torno a 1229) y EBERHARD EL ALEMÁN, *Labor intus* (entre 1213 y1280).

6. Véase la edición comentada de la obra de Salinas hecha por ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA en la nota introductoria del capítulo sobre la *elocutio*.

Espinosa Santayana), dice el texto: «El *destruidor de Cartago* por Scipión. El *escriptor de la Guerra Troyana* por Homero. El *príncipe de la elocuencia latina* por Tulio». La redacción de Quintiliano en 8, 6 tratando el mismo tropo es: «Pues aunque no digan Tírides y Pérides ... no dudarán en poner *el asolador de Cartago y Numancia* por Escipión, el *príncipe de la elocuencia romana* por Cicerón»⁷.

Es más, estas retóricas en lengua castellana cuando rememoran ejemplos literarios como explicación de algún tropo, pues no hay citas de autores, no hacen sino recoger la tradición. Sucede con el famoso verso de Ennio que después imita Virgilio *Eneida* (–IX,503–: «At tuba terribili sonitu procul aere canoro...»⁸) y que es utilizado como ejemplo por excelencia de la onomatopeya. «At tuba terribili sonitu tarantara dixit»⁹ es el verso de Ennio y lo que hayamos en nuestros autores es, citamos de nuevo a Salinas quien escribe: «Ennio, poeta, llamó ‘tarantara’ al son de las trompetas».

Caso aparte entre las retóricas civiles escritas en castellano, es la de Juan Antonio de Guzmán, quien a pesar de no mencionar la *elocutio* en la primera parte de su retórica, pensando quizás en desarrollarla en la segunda que no llegó a escribir, sí que hace referencia a los dos tropos que venimos tratando y lo hace en los capítulos 8 y 9 (Combites de oradores dedicados a la *actio* y a los *loci communes*).

Concretamente la ‘onomatopeya’ es referida al hablar de la pronunciación, de cómo se debe ajustar al contenido. Y dice: «También es digno de consideración aquel verso del libro IV de la *Eneida* de Virgilio donde cada palabra parece por una onomatopeya significar la cosa representada.» Y un poco más abajo: «Este es el verso: «Stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit» (*Eneida* 4, 135¹⁰).

La cita es singular por dos motivos, primero por ser eso, por ser una cita de un autor clásico, cuando según venimos viendo no es corriente que aparezcan. Y segundo porque está en latín dentro de una obra en castellano, lógico, por otra parte, pues lograr que confluya en una traducción significado y sonido de las palabras es harto difícil, por no decir imposible.

El otro tropo, la ‘perífrasis’ también presenta una característica singular en lo que a la presencia de autores y textos se refiere, y es que el ejemplo proviene de una obra contemporánea escrita en castellano (la *Araucana* de Alonso de Ercilla). Escribe Juan de Guzmán: «Para decir don Alonso que los araucanos adoraban al demonio dijo: ‘Gente es sin dios ni ley, aunque respeta / a aquel que fue del cielo derribado’». (*Arauc.* I, est. 40.).

7. Nam ut ‘Tydiden’ et ‘Peliden’ non dixerint, ... eversorem quoque Carthaginis et Numantiae pro Scipione et ‘romanae eloquentiae principem’ pro Cicerone possuisse non dubitem.

8. «La trompeta retumbando su son de bronce en la distancia quiebra su tórrido grito».

9. «La trompeta con un terrible sonido dijo tarantara».

10. «Presto está su corcel con su jaez de grana y de oro, tascando altivo su espumante freno».

Luego, en lo que respecta a los autores clásicos y sus obras en las retóricas escritas en castellano y en la parte dedicada al estudio de los tropos, hemos comprobado que la presencia indirecta se puede deducir, pero que es casi inexistente la utilización directa de las obras literarias clásicas.

En las retóricas civiles escritas en latín, al margen de la escuela que sigan los autores, esto es ya sean ciceronianos, anticiceronianos, ramistas, etc., nos encontramos con dos tendencias: unos explican los tropos y figuras y otros prescinden de su tratamiento. Estos últimos argumentan que la *elocutio* está formada por elementos que no son tropos ni figuras, véase la *Institutionum rhetoricarum* de Furió Ceriol, quien estructura el estudio de la *elocutio* abordando *onomatopeya*, *antiquitas* e *inminutio*¹¹. O bien aducen que el lugar más apropiado para su desarrollo es la gramática, como Antonio de Nebrija. Carecen, pues, de todo interés para el seguimiento de autores y obras clásicas en el desarrollo de los tropos.

Otros autores de retóricas civiles escritas en latín, en cambio, proporcionan una amplia ejemplificación en el tratamiento de los tropos. Ejemplificación basada en Virgilio, Horacio, en algún texto de Terencio, Marcial, Livio..., aunque con especial presencia de Virgilio y Horacio, como se ve, por ejemplo, en el estudio de la «metonimia». Sánchez de las Brozas, Mateo Bossulo, Cipriano Suárez y Juan de Santiago reproducen el mismo texto con prácticamente los mismos ejemplos. Y así los distintos subtipos de metonimia (autoridades por sus obras, divinidades por sus funciones, propietario por propiedad, continente por contenido...) aparecen ejemplificados con un verso de Terencio («Sine Cerere et Libero friget Venus», *Eunuco*, 732), con varios de Virgilio («Pallentesque habitant morbi, tristisque senectus», *Eneida* 6, 275¹²; «Iam proximus ardet Ucalegon», *Eneida* 2, 311¹³; «Illa inclita Roma imperium terris, animos aequabit Olimpo», *Eneida* 6, 781-2¹⁴) y con Horacio («Pallida mors aequo pulsat at pede pauperum tabernas, regumque turres», *Odas* I, 4, 13¹⁵). Este hecho (el de que aparezca reproducido un texto casi íntegro en varios autores) se observa también en el tratamiento de la sinécdoque, hipérbole, catacrexis ..., aunque en estos tropos el fenómeno no se da manera tan fiel.

Esto nos lleva a pensar más que en una utilización directa de las fuentes en una fuente común. Quintiliano, podría ser, porque la mayor parte de los ejemplos están recogidos en su *Institutio* (8, 6), aunque también podemos pensar en la confluencia de las obras retóricas de Cicerón, de la *Retórica a Herenio* y la citada de Quintiliano en algún manual de índole gramatical, compuesto en el

11. 'reducción, atenuación, lítote'.

12. «Habitan las pálidas enfermedades y la triste vejez».

13. «Ya está ardiendo la contigua de Calegonte».

14. «aquella Roma extenderá gloriosa su dominio a los lindes de la tierra y su ánimo a la altura del Olimpo.»

15. «La pálida muerte tan pronto pisa pobres chozas como torres reales».

período tardo-antiguo, medieval o incluso contemporáneo. En las gramáticas se recogía, como parte del estudio de la lengua latina, lo relacionado con la *elocutio*, por lo tanto se recogían citas de autores clásicos.

En cuanto a las retóricas sagradas observamos que ya se trate de obras escritas en latín, ya en castellano el tratamiento de la *elocutio* responde a dos formas de actuar. De un lado están los autores que, siguiendo el esquema clásico, desarrollan ampliamente la teoría en torno a los tropos, que son los menos, dicho sea de paso. Y quienes, por otro lado, o tan sólo las mencionan o ni siquiera eso, escudándose en normas generales dadas a los predicadores para que evitaran todo adorno inútil que enmascarara el mensaje sagrado.

En este grupo hallamos a Lorenzo de Villavicencio quien sólo enumera las figuras, a Diego de Estella que ignora lo relacionado con el adorno del sermón. A Agustín Salucio que ve en los clásicos ejemplos de actuación, pero no se explaya más, y escribe: «Hay que emplear tiempo en leer a los autores clásicos y aprender de ellos el modo en que hemos de tener en referir nuestras historias y en ordenar nuestras pláticas (Cap. 9 «Amistad con los clásicos»). Y completa el grupo Francisco de Borja que anima a evitar el vano florilegio, aunque comprende la importancia de la *elocutio* y su uso¹⁶.

Nada interesantes, pues, se presentan estos autores para apreciar la presencia de los clásicos. No así el otro grupo que hemos señalado, el de los autores que, manejando un amplio bagaje cultura antiguo, consideran importante el conocimiento y uso de la *elocutio* en la labor predicativa. Diego Pérez de Valdivia y Diego Valadés se erigen como estandartes de dos formas de tratamiento de autores clásicos.

El primero define los tropos y pone ejemplos. Para hacer más clara la ‘antonomasia’ escribe: «Quando Deus significatur illis verbis: *ego sum qui sum*», citando un texto de las Escrituras, *Exodo* 3¹⁷. Y cuando hace referencia a la ‘hipérbole’ cita un salmo (*Psalm.* 6. Oración pidiendo misericordia en tiempo de prueba): «Lavabo per singulas noctes lectum deum, lachrimis meis stratum meum rigabo»¹⁸. Y así con el resto de los tropos. Todo ello con la idea de demostrar que no es necesario dirigirse a los autores profanos y a las obras clásicas teniendo las Sagradas Escrituras porque, según escribe: «nobis enim satis est demonstrasse in Scripturis reperiri tropos et figuras», p 138.

Diego Valadés, por su parte, representa a aquellos autores que escriben para formar a predicadores que han de difundir la palabra de Dios allende los mares, donde las circunstancias son sustancialmente diferentes. Allí los fieles son indí-

16. «Quid ea de re sancti Patres docuerint, meditabiturque Evangelium; hinc ornabit eleganti ordine, omniaque locis accommodis disponet, partes dirigiendo, donec intellectui factum sit satis. Adhaec habeat locos multos communes in promptu, sententiarumque copiam, auctoritarum vim, rationum momenta, metaphoras, seu translationes, tropos et figuras» (p. 472).

17. La llamada de Dios a Moisés. La zarza.

18. 6:6 «Todas las noches inundo de llanto mi lecho, / Riego mi cama con mis lágrimas».

genas, en el mejor de los casos, convertidos al cristianismo. Valadés es consciente de la problemática y compone una obra en la que las dosis de religión cristiana, retórica clásica y prácticas indígenas tienen igual valor. De ahí que cuando estudia los tropos la teoría se vea completada por pares de ejemplos, unos provenientes de las Sagradas Escrituras y otros de los autores clásicos, o para ser más exactos de Virgilio, quien ilustra el 90% de los tropos.

En la ‘antonomasia’ los ejemplos son: «Arma virumque cano (*Eneid.* I,1) donde se entiende a Eneas. Lo mismo que en «El magnánimo hijo de Anquises» (*Eneid.* 5, 407)¹⁹. Y «Joven desafortunado y que desigual enfrentose a Aquiles», (*Eneid.* I, 475) para referirse a Troilo²⁰.

Lo de los pares de ejemplos está claro en el desarrollo de la ‘hipérbole’, para explicar que habitaban muchas razas en Jerusalén cuando se apareció el Espíritu Santo cita *Hechos de los Apóstoles*, 2, 5: «Y estaban habitando en Jerusalén varones piadosos judíos de toda nación que existe bajo el cielo», y más abajo completa la explicación de lo que es una hipóbole con una cita de Virgilio (*Eneid.* XII, 84): «Qui candore nives anteirent, cursibus auras»²¹. Y así en todas.

En conclusión, en lo que se refiere a los autores clásicos y sus obras en las retóricas del siglo XVI observamos que, en general, tanto las retóricas civiles como las sagradas, tanto las escritas en castellano como las que toman el latín como lengua, ejemplifican los tropos con material proveniente de la literatura antigua. Unas se sirven de lugares comunes transmitidos por la tradición, otras copian citas o referencias incluidas en manuales gramaticales y algunas otras beben directamente de las fuentes antiguas.

ANEXO I

LISTADO DE RETÓRICAS DEL SIGLO XVI

1. ALONSO DE HERRERA, FERNANDO, *Opus absolutissimum rhetoricorum Georgii Trapezuntii cum additionibus herrariensis*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1511.
2. ALVARADO, ALFONSO DE, *In Ciceronis Orationes analysis, et enarrationes logicae, rhetoricae, ethicae, politicae, historicae*, Basilea, 1554.
3. ARIAS MONTANO, BENITO, *Rhetoricorum libri IIII*, Amberes, Cristoforo Plantino, 1569.

19. Magnanimusque Anchisiades et pondus et ipsa / huc illuc uinclorum immensa uolumina uersat (el magnánimo hijo de Anquises sopesa y da vueltas / acá y allá al peso, y las inmensas lazadas de las correas).

20. «Infelix puer atque impar congressus Achilli».

21. «Quienes vencerían en blancura a las nieves, en carreras a vientos».

4. BLAS GARCÍA, VICENTE, *Brevis epitome in qua praecipua Rhetoricae capita tanquam flosculi quidam sedula manu collecti continentur*, Valencia, Viuda de Pedro Huete, 1581.
5. BORJA, FRANCISCO DE, *De ratione concionandi*, Salamanca, 1579.
6. BORJA, FRANCISCO DE, *Tratado breve para los predicadores del Santo Evangelio*, Madrid, Madrigal, 1592.
7. BOSSULO, MATEO, *Institutionum oratoriarum libri tres*, Valencia, Juan Mey, 1566.
8. BRAVO, BARTOLOMÉ, *De arte oratoria ac de eiusdem exercendae ratione*, Medina del Campo, Canto, 1596.
9. CIRUELO, PEDRO, *De arte praedicandi*, Alcalá de Henares, Eguía, 1528.
10. COSTA Y BELTRÁN, JUAN, *De utraque inventione oratoria et dialectica libellus*, Pamplona, Tomás Porrallio, 1570.
11. DÍAZ DE LUCO, JUAN BERNAL, *Aviso muy provechoso para todos los religiosos y predicadores*, Alcalá de Henares, 1530.
12. DÍAZ DE LUCO, JUAN BERNAL, *Aviso para todos los curas de ánimas*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1543.
13. DÍAZ, FELIPE, *Summa Praedificantium*, Salamanca, Juan Fernando, 1593.
14. ESPINOSA DE SANTAYANA, RODRIGO, *Arte de retórica*, Madrid, Guillermo Drony, 1574.
15. ESTELLA, DIEGO DE, *Tabula rerum omnium, quae continentur in tribus libris R. P. F. Didaci Stellae*, Salamanca, Terranova, 1582.
16. FALCÓ, JAIME, *Circuli quadratura*, Valencia, Viuda de Pedro Huete, 1587.
17. FOX MORCILLO, SEBASTIÁN, *De imitatione, seu de formandi styli ratione. Libri II*, Amberes, Nutias, 1554.
18. FURIÓ CERIOL, FADRIQUE, *Institutionum Rhetoricarum*, Lovaina, Estefano Gualtero y Juan Bateno, 1554.
19. GALLÉS, FRANCISCO, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum ad autores tum prophanus tum sacros intellegendos non minus utilis quam necessaria*, Valencia, 1553.
20. GARCÍA DE MATAMOROS, ALFONSO, *De tribus dicendi generibus, siue de recta informandi styli ratione commentarius: cui accessit de Methodo concionandi liber vnus eiusdem authoris*, Alcalá de Henares, Angulo, 1570, fols. 73-182.
21. GARCÍA DE MATAMOROS, ALFONSO, *De ratione dicendi libri duo*, Alcalá de Henares, Angulo, 1548.
22. GERAU, G., *De arte oratoria*, sl, sa.
23. GIBERTO, JACOBO FELIPE, *De figuris ex Grammaticis et Rhetoricis Compendiaria Tractatio*, Barcelona, Jacobo Cendrat, 1586.
24. GRANADA, LUIS DE, *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex*, Lisboa, Riveiro, 1575.
25. GUEVARA, PEDRO DE, *Escala del entendimiento en la cual se declaran las tres Artes Retórica, Gramática y Dialéctica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1593.

26. GUZMÁN, JUAN DE, *Arte de la Rhetorica de Joan de Guzman publico professor desta facultad, dividida en catorze combites de oradores*, Alcalá de Henares, Juan Yñiguez de Lequerica, 1589.
27. JORBA, DIONISIO GERÓNIMO DE, *Institutionum oratorium sive rhetoricarum libri V*, Barcelona, 1582.
28. LAYNEZ, DIEGO, *Tabella brevis pro concionatorum instructione*, sl, sa.
29. LULIO, ANTONIO, *De Oratione Libri Septem*, Basilea, Juan Oposimo, 1554.
30. LULIO, ANTONIO, *Progymnasmata Rhetorica*, Basilea, 1550.
31. NAVARRA, PEDRO DE, *Diálogos de la diferencia del hablar al Escribir*, Tolosa, Colomar, 1560.
32. NEBRIJA, ELIO ANTONIO DE, *Artis Rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1515.
33. NÚÑEZ, PEDRO JUAN, *Institutiones oratoriae*, Valencia, Juan Mey, 1552.
34. OROZCO, ALONSO DE, *Recopilación de todas las obras que ha escripto el muy reverendo Padre Fray Alonso de Orozco*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1554.
35. PALMIRENO, LORENZO, *De Arte Dicendi Libri quinque*, Valencia, Pedro de Huete, 1573.
36. PALMIRENO, LORENZO, *De vera et facili imitatione Ciceronis*, Zaragoza, 1560.
37. PALMIRENO, LORENZO, *Rhetoricae Prolegomena*, Valencia, Juan Mey, 1567.
38. PÉREZ DE VALDIVIA, DIEGO, *De sacra ratione concionandi*, Colonia, 1568.
39. PÉREZ MOYA, JUAN, *Comparaciones o similes para los vicios y virtudes: muy util y necesario para predicadores*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1584.
40. PÉREZ VALDIVIA, JAIME, *De Sacra Ratione Concionandi*, Barcelona, Pedro Malo, 1583.
41. PÉREZ, JUAN, *Opera Ciceronis rhetorica, oratoria y fonetica*, Lyon, Jacobo Bordio, 1555.
42. PÉREZ, JUAN, *Progymnasmata Artis Rhetoricae*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1539.
43. PERPIÑÁ, PEDRO JUAN, *De arte rhetorica discenda in Oratione quinque*, Roma, Zaneto y Rufianelo, 1565.
44. PONS, JUAN BUENAVENTURA, *Modus concionandi*, s.l., ca. 1577.
45. PRADILLA, FERNANDO DE LA, *Obra en gramática, poesia y rhetorica*, Lyon, 1502.
46. SALINAS, MIGUEL DE, *Rhetorica en lengua Castellana, en la qual se ponen muy en breve lo necesario para saber bien hablar y escribir: y conocer quien habla y escribe bien*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1541.
47. SALUCIO, ANTONIO, *Avisos para los predicadores del santo Evangelio*, Córdoba, 1558.
48. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO, *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, Portonario, 1556.

49. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO, *Organum dialecticum et rhetoricum*, Lyon, Grifio, Salamanca, 1588.
50. SANTIAGO, JUAN DE, *De arte rhetorica libri quatuor*, Sevilla, Juan León, 1595.
51. SAURA, MIGUEL DE, *Oratoriarum Institutionum libri III*, Pamplona, Tomás Porrari, 1588.
52. SCOBARIO, FRANCISCO (ed.) *Aftonio, Progymnasmata*, Barcelona, Claudio Bornacio, 1558.
53. SEGOVIA, JUAN DE, *De praedicatione Evangelice libri quatuor*, Alcalá de Henares, Juan Gracia, 1573.
54. SEGURA, MARTÍN DE, *Rhetorica institutio*, Alcalá de Henares, Juan Yñiguez de Lequerica, 1589.
55. SEMPERE, ANDRÉS, *Methodus oratoria*, Valencia, Juan Mey, 1568.
56. SUÁREZ, CIPRIANO, *De Arte Rhetorica: libri Tres, ex Aristotele, Cicerone, & Quintiliano*, Coimbra, Juan Barrerio, 1562.
57. TOLEDO, FRANCISCO DE, *Instructio sacerdotum*, Lyon, 1599.
58. TORRES, ALFONSO, *Exercitationes Magistri Alphonsi Turritani, amplissimi Divi Isidori Collegii Patroni, et eloquentiae professoris in academia Complutensi*, Alcalá, Juan de Villanova, 1569.
59. TRUJILLO, TOMÁS DE, *Thesaurus concionatorum*, Barcelona, Jacobo Galván, 1579.
60. VALADÉS, DIEGO, *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum ac commodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis; quae quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis*, Perugia, Pedro Jacobo Petreio, 1579.
61. VILLAVICENCIO, LORENZO DE, *De formandis sacris concionibus libri tres*, Amberes, Viuda y Herederos de Juan Estelsio, 1565.
62. VIVES, JUAN LUIS, *De Disciplinis Libri XX*, Amberes, Miguel Hilenio, 1531.
63. VIVES, JUAN LUIS, *De ratione dicendi libri tres*, Lovaina, Bartolomé Gravio, 1533.
64. ZORRILLA, ALFONSO, *De sacris concionibus recte formandis*, Roma, Cartulari, 1543.
65. ZÚÑIGA, DIEGO DE, *Philosophiae prima pars qua perfecte et elegante quatuor scientiae Metaphisica, Dialectica, Rhetorica et Phisica declarantur*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1597.

ANEXO II

LISTADO DE OBRAS ESTUDIADAS

1. BORJA, FRANCISCO DE, *De ratione concionandi*, Salamanca, 1579.
2. ESTELLA, DIEGO DE, *Tabula rerum omnium, quae continentur in tribus libris R. P. F. Didaci Stellae*, Salamanca, Terranova, 1582.

3. GRANADA, LUIS DE, *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex*, Lisboa, Riveiro, 1575.
4. PÉREZ DE VALDIVIA, DIEGO, *De sacra ratione concionandi*, Colonia, 1568.
5. SALUCIO, ANTONIO, *Avisos para los predicadores del santo Evangelio*, Córdoba, 1558.
6. SEGOVIA, JUAN DE, *De praedicatione Evangelice libri quatuor*, Alcalá de Henares, Juan Gracia, 1573.
7. TRUJILLO, TOMÁS DE, *Thesaurus concionatorum*, Barcelona, Jacobo Galván, 1579.
8. VALADÉS, DIEGO, *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum ac commodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis; quae quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis*, Perugia, Pedro Jacobo Petreio, 1579.
9. VILLAVICENCIO, LORENZO DE, *De formandis sacris concionibus libri tres*, Amberes, Viuda y Herederos de Juan Estelsio, 1565.
10. ARIAS MONTANO, BENITO, *Rhetoricorum libri IIII*, Amberes, Cristoforo Plantino, 1569.
11. BOSSULO, MATEO, *Institutionum oratoriarum libri tres*, Valencia, Juan Mey, 1566.
12. ESPINOSA DE SANTAYANA, RODRIGO, *Arte de retórica*, Madrid, Guillermo Drony, 1574.
13. FOX MORCILLO, SEBASTIÁN, *De imitatione, seu de formandi styli ratione. Libri II*, Amberes, Nutias, 1554.
14. FURIÓ CERIOL, FADRIQUE, *Institutionum Rhetoricarum*, Lovaina, Estefano Gualtero y Juan Bateno, 1554.
15. GALLÉS, FRANCISCO, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum ad autores tum prophanus tum sacros intellegendos non minus utilis quam necessaria*, Valencia, 1553.
16. GARCÍA DE MATAMOROS, ALFONSO, *De ratione dicendi libri duo*, Alcalá de Henares, Angulo, 1548.
17. GIBERTO, JACOBO FELIPE, *De figuris ex Grammaticis et Rhetoricis Compendiaria Tractatio*, Barcelona, Jacobo Cendrat, 1586.
18. GUEVARA, PEDRO DE, *Escala del entendimiento en la cual se declaran las tres Artes Retórica, Gramática y Dialéctica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1593.
19. GUZMÁN, JUAN DE, *Arte de la Rhetorica de Joan de Guzman publico professor desta facultad, dividida en catorze combites de oradores*, Alcalá de Henares, Juan Yñiguez de Lequerica, 1589.
20. LULIO, ANTONIO, *De Oratione Libri Septem*, Basilea, Juan Oposimo, 1554.
21. NEBRJA, ELIO ANTONIO DE, *Artis Rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1515.
22. SALINAS, MIGUEL DE, *Rhetorica en lengua Castellana, en la qual se ponen muy en breve lo necesario para saber bien hablar y escribir: y conocer quien habla y escribe bien*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1541.

23. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO, *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, Portonario, 1556.
24. SANTIAGO, JUAN DE, *De arte rhetorica libri quatuor*, Sevilla, Juan León, 1595.
25. SUÁREZ, CIPRIANO, *De Arte Rhetorica: libri Tres, ex Aristotele, Cicerone, & Quintiliano*, Coimbra, Juan Barrerio, 1562.

V.
PRECEPTIVA POÉTICA.
GÉNEROS LITERARIOS Y LENGUA POÉTICA

POÉTICA DE LA SUSTANTIVACIÓN:
¿ELIPSIS, ENÁLAGE, SINÉCDOQUE, ANTONOMASIA?¹

JESÚS LUQUE MORENO
Universidad de Granada

Resumen: La sustantivación según los principios de la poética/retórica y gramática antiguas

Palabras clave: Sustantivación, elipsis, enálage, sinécdoque, antonomasia

Summary: The nominalization according to the principles of ancient poetry/rhetoric and grammar

Keywords: Nominalization, ellipses, enallage, synecdoche, antonomasia

1. El presente trabajo, realizado en el seno del grupo de investigación SAMAG, de la Junta de Andalucía (HUM250), y del proyecto FFI2008-05611/FILO, del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y presentado en su día a este VI Congreso de la SELat, no fue expuesto oralmente por necesidades de ajuste del horario. Ahora, en cambio, parece oportuno incluirlo en las actas, en lugar de la otra comunicación, «¿¡Vivan las miembras!?!», sí presentada a los congresistas, que en sus contenidos básicos ha visto ya la luz dentro del volumen *Gaudeamus igitur, historia y circunstancia*, Granada, 1999, pp. 68 ss.

El autor agradece las orientaciones y consejos de sus amigos y colegas los profesores Sánchez Salor, de la Universidad de Extremadura, y Molina Sánchez de la de Granada, que tuvieron a bien leer y corregir el original.

0. El frecuente intercambio entre sustantivos y adjetivos se halla dentro de la más absoluta normalidad de los sistemas lingüísticos; a fin de cuentas, sustantivos y adjetivos no son, en cierto modo², más que dos formas distintas de nombres, entre las que, como es lógico, no media una separación tajante; así lo demuestran casos del tipo de *amicus, socius, vicinus*, que habitualmente pueden ser empleados con uno u otro valor, u otros, como *Germani* o *Etrusci*, en los que no se puede determinar cuál fue su entidad originaria³.

Con todo, lo normal es que cada nombre tenga, en principio, suficientemente definida su categoría de adjetivo o de sustantivo: «para cada palabra léxica susceptible de funcionar con más de un significado categorial, una categoría suele ser ‘primaria’ (aun en sentido sincrónico): no tenemos en nuestras lenguas significados léxicos puros (independientes) y que puedan aparecer en el habla indiferentemente con valor adjetivo, sustantivo, verbal o adverbial, sino que siempre uno u otro de estos valores está dado ‘originariamente’. Así, por ejemplo, es evidente que para el español *verde* el significado categorial ‘adjetivo’ es primario y que *verde*, sustantivo, ‘procede de *verde*, adjetivo (mediante ‘sustantivación’), no al revés»⁴.

A veces antiguos adjetivos se han fijado como sustantivos ya en época prehistórica, como ocurre en latín, por ejemplo, con *iuvenis, femina* o *luna* (**leuksna*, «la luminosa»); mantienen así las lenguas una especie de fósiles, como *serpens*⁵ o como *grammatica, musica, rhetorica*, cuya originaria entidad de adjetivos sólo es reconocible diacrónicamente y, en todo caso, por los especialistas⁶. Mas tales casos, de suyo, quedan fuera de lo que propiamente se entiende por

2. Pues desde una perspectiva funcional la distinción entre ambos es evidente: frente al verbo, que funciona como predicado, el sustantivo tiende a funcionar como sujeto u objeto; el adjetivo, en cambio, se acerca más a la función predicativa.

3. Cf., por ejemplo, A. ERNOUT – F. THOMAS 1953, § 190; M. BASSOLS 1956, § 154. De esta especie de entidad ambigua, sustantivo/adjetivo, se hacen aún eco los tratadistas en el Renacimiento: cf., por ejemplo, T. LINACRO, *De emend.* I, pp. 56 ss. Harto; J. C. ESCALIGERO, *De causis* IV 98 «Mobilia, sive adiectiva, absoluta», pp. 450 ss. Galán.

4. E. COSERIU 1978, pp. 73; cf. asimismo pp. 230 ss.; E. ALARCOS 1994, p. 80: «cuando, por ser consabida del interlocutor la referencia que hace en la realidad el sustantivo, se elimina el significante de este, su función pasa a desempeñarla el adjetivo».

5. Participio de *serpo*, se usó normalmente sustantivado (Cic., *nat. deor.* II 124 *quaedamque serpentes ortae extra aquam*; Verg., *Aen.* II 214 *parva duorum || corpora natorum serpens amplexus uterque || implicat*; Ov., *met.* III 38 *longo caput extulit antro || caeruleus serpens horrendaque sibila misit*) y así pervivió en romance, como en el español «serpiente».

Como tal sustantivo alterna con *draco, -onis* («serpiente fabulosa», en principio, pero también simplemente «serpiente»), sustantivo éste al que en una sola ocasión lo he visto unido como adjetivo (Suet., *Tib.* 72 *erat ei* (Tiberio) *in oblectamentis serpens draco, quem ...*; posteriormente lo he vuelto a encontrar en San Jerónimo: *Vulg., Apc.* 12,9 *et proiectus est draco ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas*; 20,2 *et adprehendit draconem serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas*).

6. Cf., por ejemplo, L. TESNIÈRE, cap. 642. Son casos en que «la sustantivación se consolida sin necesidad de que el contexto sugiera el sustantivo elidido: *los accesorios, la locomotora, el rápido, la lavadora*, etc., son plenamente sustantivos»: E. ALARCOS 1994, pp. 80 s.; H. PINKSTER 1995, p. 113.

En latín, además de los ya mencionados, se pueden reconocer sustantivaciones primitivas de este tipo

sustantivación, es decir, la realidad viva de que formas que normalmente funcionan como adjetivos pasan ocasionalmente a hacerlo como sustantivos de manera transitoria o permanente⁷.

1. En eso precisamente consiste la «sustantivación»⁸, en que un adjetivo o un participio⁹ pasan a comportarse como un sustantivo¹⁰ y a ejercer las funciones propias del mismo; este proceso, sin embargo, sólo se efectúa si, bien por el contenido semántico del adjetivo o bien por las relaciones contextuales de las palabras en juego, queda claramente a la vista que el adjetivo sustantivado designa una persona o una cosa con la propiedad que expresaba antes, de adjetivo¹¹.

Las lenguas, como el latín, que no tienen artículo parecen, en principio, menos propicias a la sustantivación que aquellas otras que sí disponen de dicha parte de la oración, como el griego antiguo¹², el francés¹³ o el español¹⁴; es más, el latín a veces en lugar de un auténtico sustantivo, como *auditor*, prefiere una perífrasis del tipo de *eorum qui audiunt*¹⁵. La sustantivación, así, en latín clásico queda reducida a unos límites bastante estrechos; es en latín postclásico, y a partir, sobre todo, de los historiadores, como Livio o como Tácito, cuando empieza a adquirir el desarrollo que luego alcanzará en épocas más recientes.

en casos como *hac, ea, tam, quam* (*via-m-*) o *clam, palam, perperam* (*operam*). Más cercanos quedan otros como *fera* (*bestia*), *Corinthia* (*vasa*), *merum* (*vinum*), que se orientan en el mismo sentido en que luego surgirán *aestivum* (*tempus*), *matutini* (*psalmi*) o *dominica, -us* (*dies*): cf. HOFMANN-SZANTYR 1965, § 90 b.

7. A. ERNOUT – F. THOMAS, *loc. cit.*; M. BASSOLS 1956, §§ 155-158; L. TESNIÈRE 1959, cap. 177 («Traslación del adjetivo particular a sustantivo»); J. B. HOFMANN – A. SZANTYR 1965, §§ 89 ss., así como los estudios mencionados en dichos manuales.

8. La sustantivación en el sentido restringido en que aquí empleo el término, es decir, la sustantivación de adjetivos. Sabido es que, en todo su amplio sentido, la sustantivación abarcaría todos los casos en que cualquier clase de palabra –adjetivos, participio, verbo, adverbio, etc. e incluso toda una oración– abandona su función normal para desempeñar la de sustantivo.

9. Los participios, *mutatis mutandis*, son tratados a este respecto igual que los adjetivos: cf., por ejemplo, K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, pp. 137 ss.

10. Por ejemplo, son capaces de regir un genitivo, de ser especificados mediante un pronombre e incluso, en fases más avanzadas del proceso, de admitir adjetivaciones, lo cual es síntoma de que dicha sustantivación se ha consolidado: K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER 1905, pp. 116 ss.

11. R. KÜHNER – C. STEGMANN, p. 222. En tal caso la propiedad que designaba el adjetivo es presentada objetivamente, es decir, traspasada a una persona o una cosa: es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el adjetivo en cuestión es aplicado a un individuo especial: cf. J. B. HOFMANN – A. SZANTYR 1965, p. 152.

12. A. ERNOUT – F. THOMAS, *loc. cit.*

13. L. TESNIÈRE, cap. 177, 2 y 15.

14. M. BASSOLS § 156; en español, por ejemplo, «el artículo confiere al adjetivo sustantivado la triple variación: *el nuevo, la nueva, lo nuevo; el verde, la verde, lo verde*. La tercera forma, que por razones históricas se denomina neutro, solo queda distinguida por el especial significante del artículo sustantivador, *lo*, puesto que el significante del adjetivo coincide con el combinado con el morfema del masculino»: E. ALARCOS 1994, p. 81.

15. R. KÜHNER – C. STEGMANN, p. 222

2. Aunque, en el fondo, el proceso o el resultado funcional es el mismo en ambos, se suelen distinguir dos tipos de sustantivaciones: unas, las llamadas «por elipsis»¹⁶, como pueden ser en latín *fera* (*bestia*), *dextra* (*manus*), *Africus* (*ventus*), *regia* (*domus*) o *Aegaeum*, *Atlanticum* (*mare*), detrás de las cuales se siente la presencia del sustantivo al que originariamente se refería el adjetivo y del que dicho adjetivo ha tomado el género gramatical¹⁷. Estas sustantivaciones, frecuentes desde antiguo (sobre todo, con adjetivos femeninos: *continens* –terra, *patria* –terra–, *dextra*, *sinistra*, *laeva* –manus–, *Bacchanalia* –sacra–) en expresiones de la vida cotidiana o de lenguajes técnicos, fueron luego extendiéndose cada vez más¹⁸.

El otro tipo son las «sustantivaciones por transferencia», en las que, en palabras de Bassols, se produce una «enálage», en virtud de la cual «se designa a una persona o cosa evocando (o transfiriéndole) alguna de sus cualidades o características»¹⁹. «Estos casos no afectan a entidades conocidas por el contexto o situación a la que el Atributo se aplica; el adjetivo/participio tiene una función referencial independiente; generalmente se refiere a todas las personas o cosas a las que puede aplicarse la calificación *bonus* etc. (el uso llamado categorial). Encontramos también en el mismo uso la forma del neutro singular, por ejemplo, *bonum* ('lo bueno, el bien')»²⁰.

Se pone así de relieve la peculiar entidad semántica de la sustantivación, algo que ya apuntaba en gramáticas anteriores²¹ y en lo que se ha insistido últimamente²², poniendo en relación estos dos tipos de sustantivación a que acabo de referirme con la distinción entre adjetivos sin apenas restricciones combinatorias y adjetivos más o menos reducidos a la calificación de unos sustantivos concretos: en estos adjetivos «especializados la sustantivación se realizaría por la elipsis del tipo fijo de sustantivo al que califican, tipo que está implícito en el conteni-

16. Cf., por ejemplo, J. N. OTT 1874; R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61,5; A. ERNOUT – F. THOMAS 1953, § 190; M. BASSOLS 1956, § 158; J. B. HOFMANN – A. SZANTYR 1965, pp. 152 ss.; un fenómeno, éste de la elipsis, frecuente en todas las lenguas y no reducido, ni mucho menos, a este tipo de «sustantivaciones», sino que obedece al «principio general de las lenguas naturales» de que «lo que ya está claro no necesita ser mencionado explícitamente. Esto se aplica en los casos donde no es tanto el contexto como la situación lo que pone en claro a quién o a qué se dirige la referencia»: H. PINKSTER 1995, p. 112.

17. En español «cuando el adjetivo está sustantivado con (artículo) masculino o femenino, siempre es posible restaurar el sustantivo elidido: *El nuevo* (=El nuevo libro), *La verde* (=La alfombra verde)»: E. ALARCOS 1994, p. 81.

18. R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61, 5.

19. M. BASSOLS, § 155, quien entendía como tales algunos de los casos a los que antes me he referido como más propicios al cambio de función y reconocía la facilidad de este procedimiento de sustantivación y su vitalidad creciente en latín «a medida que surge la necesidad de designar nuevos conceptos», como ocurrió en la lengua eclesiástica (*laicus*, *gentilis*, *haereticus*, etc.).

20. H. PINKSTER 1995, p. 113.

21. R. KÜHNER – C. STEGMANN, por ejemplo, según acabamos de ver, contaban con los contenidos semánticos de los adjetivos («Begriffe der Adjektive»).

22. Cf., por ejemplo, M^o C. ARIAS 1986; 1996.

do del adjetivo en el nivel del sistema (cuando se da una solidaridad léxica) o en el de la norma (cuando se produce una especialización sectorial con determinado sustantivo). En este caso el género (y hasta el número) que adopta el adjetivo sustantivado es el del sustantivo omitido y dicho género es un mero signo formal del género gramatical del nombre objeto de la elipsis. El femenino de *natalicia* obedece así al del sustantivo *cena*, el masculino de *sestertius*, al de *nummus*, y el de *solanus* al de *ventus*, etc.»²³

En cambio, cuando los que se sustantivan son adjetivos de amplia capacidad combinatoria, que, como *bonus*, *doctus* y tantos otros, se aplican tanto a personas como a cosas, resulta «más difícil deducir la naturaleza del sustantivo omitido, sustantivo que tendría que estar necesariamente presente en el contexto para que no se produjera ninguna ambigüedad en la elipsis. Puede darse entonces el otro procedimiento consistente en la utilización del propio género del adjetivo para la actualización de una u otra referencia sustantiva. En este caso el género no está subordinado al del sustantivo omitido y no es, por tanto, una consecuencia gramatical del procedimiento sintagmático de la elipsis, sino que es la base de la sustantivación, y una prueba de su protagonismo en las restricciones que se dan a dichas sustantivaciones en la norma para las formas casuales no suficientemente distinguidas desde el punto de vista del género (un ejemplo de dichas restricciones es el del neutro plural en los casos oblicuos, casos que se resisten al uso sustantivo –cf. *omnium rerum* en lugar de *omnium*– por carecer de marcas respecto al masculino o al masculino-femenino). Se trata, en consecuencia,... de una reutilización del género adjetivo –instalada en el nivel paradigmático– para marcar referencias sustantivas que suelen ser mayoritariamente las de ‘personas’ adscritas al masculino (y en algunos casos al femenino) como lo prueban respectivamente los ejemplos del tipo de *boni*, *sponsus*, *amicus* // *amica*, *amata*, *sponsa*, y las de ‘no personas’ o ‘cosas’ (en general abstractas) adscritas al neutro según lo acreditan los casos del tipo *honestum*, *bonum*, *meliora*, *optima*, etc.»²⁴

La diferencia entre los dos tipos de sustantivación, «por elipsis» y «por transferencia» radicaría, entonces, en que en el primer caso el protagonismo lo tiene el sustantivo omitido, y en el segundo, el género del adjetivo sustantivado²⁵. Aunque, en definitiva, podría decirse que en uno y otro tipo es el contexto el que impone el género: en estas segundas, por supuesto; pero también en las primeras, pues el sustantivo «elidido» era una parte importante de dicho contexto.

3. Observaba Bassols que las «sustantivaciones por transferencia» se dan ante todo con adjetivos referidos a personas y que expresan relaciones de parentesco, amistad, vecindad, categoría, grado, etc. (*amicus*, *familiaris*, *propinquus*, *aequalis*,

23. M^o C. ARIAS 1996, p. 234.

24. M^o. C. ARIAS, *loc. cit.*

25. M^o C. ARIAS 1996, p. 235, n. 3.

sodalis)²⁶, pero que «ocasionalmente, y siempre como resultado del mismo proceso, otros muchos adjetivos pueden sustantivarse»²⁷.

3.1. En latín son habituales las sustantivaciones de este tipo en el género animado: por ejemplo, los masculinos plurales²⁸, que, sustantivados, designan no tanto una propiedad cuanto una clase o categoría de personas que se define por tener dicha propiedad (*docti, indocti, probi, improbi, pii, impii, stulti, mortales*). Se usan sin dificultad en cualquier caso, incluso en comparativo o superlativo (*doctiores, doctissimi, tenuiores, superiores, maiores, summi, infimi, proximi, amplissimi, clarissimi*), y son especialmente frecuentes cuando se contraponen varios entre sí:

Plaut., *Capt.* 583 *est miserorum ut malevolentes sint et invideant bonis*;
Cic., *Att.* I 19,8 *propter infirmitatem bonorum, iniquitatem malorum, odium in me improborum*; *Cat.* I 32 *secedant improbi, secernant se a bonis*.

Admiten sin dificultad alguna la compañía de otro adjetivo (especialmente frecuentes son *complures, multi, pauci, omnes*²⁹), como atributo o como predicado:

Cic., *off.* II 20,70 *omnes non improbi humiles*; *fin.* II 34,114 *doctissimi illi veteres*;
Deiot. 13,37 *omnes docti atque sapientes*.

3.2. La sustantivación del singular (masculino; con menor frecuencia, femenino), en cambio, es poco frecuente, sobre todo en época arcaica³⁰; se extiende luego algo más, pero siempre con restricciones³¹: se emplean, por ejemplo, en los escritos filosóficos, por lo general, con sentido colectivo (*sapiens*, «el sabio», y así luego *insanus, probus, stultus, anxius*, etc.); se prefieren, sin embargo, por lo común, expresiones como *vir doctus, homo Romanus*³²; la sustantivación se reduce a casos aislados, como *dementis est* (Cic., *off.* I 83) o como un gentilicio aplicado a una figura destacada del correspondiente pueblo (*Poenus*, referido a Aníbal) o usado en sentido colectivo, generalmente con valor afectivo o expresivo: *Praenestinus* (Plaut., *Trin.* 609),

26. Cf. R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61 2.a.

27. M. BASSOLS § 156.

28. K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, pp. 126 ss.; R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61 2.b.

29. Llamativa es su frecuente combinación con un superlativo, así como la de *quivis, quilibet, quisquam, quisque*. Sobre la diferente capacidad combinatoria de los distintos tipos de adjetivos, cf., por ejemplo, FUGIER-CORBIN 1977.

30. Aunque en el ámbito doméstico son muy antiguas formas, como *amicus, inimicus, affinis, bonus*, que vacilan entre lo sustantivo y lo adjetivo; todas ellas orientadas, en principio, a la designación de ciertas personas como propias o ajenas al círculo familiar: R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61 2.a.

31. Cf., por ejemplo, Nägelsbach-Müller, pp. 130 ss.; R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61 2.c.

32. Cf. R. KÜHNER – C. STEGMANN, p. 226, n. 3.

Cantaber (Hor., *carmin.* II 11,1)³³. El uso de este singular sustantivado no se generaliza hasta más tarde, en época postclásica, y lo hace, sobre todo, en escritos técnicos, médicos, por ejemplo: *aeger*.

3.3. Son las neutras las formas flexivas adjetivales más propensas a este tipo de sustantivaciones: frente a las del singular, cuyo empleo, como enseguida veremos, se halla sometido a fuertes restricciones, las del plural se usan con gran facilidad³⁴ en cualquier tipo de adjetivos, en los tres grados y tanto con preposición como sin ella. Especialmente propicios son los casos rectos, en los que es fácilmente reconocible el género neutro: *bona, utilia, omnia, dubia, digna, vera, praesentia, futura*; en los oblicuos estas sustantivaciones son menos frecuentes y tardan más en generalizarse. Estos plurales designan, por lo general, cosas que se entienden como manifestaciones o irradiaciones de una determinada cualidad o capacidad³⁵; bien es verdad que entre los poetas el uso del plural responde a veces simplemente a razones métricas³⁶.

3.3.1. Destacan entre estos neutros plurales los que designan localizaciones:

Liv. IX 24,5 *decem milites delectos secum per ardua ac prope in via in arcem ducit*; XXV 13,14 *deturbant nitentes per ardua hostes*; IX 35,7 *equites Romani praevecti per obliqua campi*; XXI 34,9 *occursantes per obliqua*; XXIX 32,7 *et occurrerent per obliqua tendentibus*; XXX 5,7 *extemplo proxima quaeque et deinceps continua amplexus totis se passim dissipavit castris*;
Tac. *hist.* III 69 *misso per neglecta ad Flavianos duces nuntio*;
Curt. V 4,23 *qua se montium iugum paulatim ad planiora demittit*; VIII 11,9 *rex sagittarios et Agrianos iubet per ardua eniti*;
Ammian. XXVII 12,10 *per hirta dumis et aspera*;

con frecuencia (menos en César y Cicerón; más en Salustio y luego en Livio y, aún más, en Tácito) aparecen acompañados de un genitivo, sobre todo, partitivo, que indica el todo del que la sustantivación designa una parte; muy comunes son en este caso los comparativos y superlativos:

Cic., *de orat.* II 69 *in ceteris artibus, cum tradita sint cuiusque artis difficillima, reliqua, quia aut faciliora aut similia sint, tradi non necesse esse*; *fam.* I 9,15 *Apelles Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfecit*;

33. A. ERNOUT, *loc. cit.*; L. TESNIÈRE, cap. 177, 6 ss.

34. Cf. K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, pp. 120 ss.; R. KÜHNER – C. STEGMANN § 61, 4.

35. Dada la frecuente confusión que se produce en la baja latinidad entre el neutro plural y el femenino singular en *-a* (*gaudia* > it. «gioia»), bastantes adjetivos latinos sustantivados quedaron en las lenguas romances como sustantivos femeninos: *anxia* > fr. «ainse», esp. «ansia»; *fortia* > fr. «force», it. «forza», esp. «fuerza»; algo que ya se aprecia en los propios textos latinos: Prud. *apoth.* 1061 *ne maiestas sua fortia perdat*. Cf. A. ERNOUT, *loc. cit.*; J. B. HOFMANN – A. SZANTYR 1965, p. 154.

36. Ov., *am.* II 9,32 *in alta rapit = in altum*.

aunque ya desde César encontramos también sustantivadas las formas del grado positivo:

Caes., *civ.* III 105,5 *in occultis ac reconditis templi, quo praeter sacerdotes adire fas non est;*

Sall., *Iug.* 78,4 *legum cultusque pleraque Sidonica; hist.* II frg. 47,7 *Macedonia plena hostium est nec minus Italiae maritima et provinciarum;* IV frg. 24 *Italiae plana ac mollia.*

Liv. I 36,6 *summa rerum;* V 29,4 *per aversa urbis fugam dederat;* XXVI 40,9 *cum agmine iam in media urbis ac forum magno tumultu iretur;* XXIV 29,4 *Hippocrates enim finitima provinciae Romanae primo furtivis excursionibus vastare coepit;* XXI 11,9 *ruebat perque patentia ruinis agmina armatorum in urbem vadebant;* XXVIII 20,3 *qua per inaequaliter eminentia rupis poterant scandunt.*

Tales genitivos, sin embargo, no se reducen a los estrictamente partitivos, sino que van con frecuencia más allá:

Varro., *antiqu. rer. hum.* X frg 2 *latet Italia inter praecipitia Alpium et Appennini;*

Sall., *hist.* III frg.48 *statui certaminis advorsa pro libertate potiora esse forti viro quam omnino non certavisse;*

Liv. XXX 2,6 *duas legiones urbanas ad incerta belli;* 15 4 *sub cuius custodia regio more ad incerta fortunae venenum erat;* VIII 25,6 *quae captarum urbium extrema sunt [patiebantur];* IX 3,1 *per obices viarum, alius, per adversa montium, per silvas, qua ferri arma poterunt, eamus (con el sentido de per adversos montes);* VI 32,5 *qui, si qui alibi motus exstitisset, ad subita belli mitti posset;* XXV 15,20 *ut ad subita belli, si Hannibal ... ad opem ferendam sociis Capuam venisset;*

Verg., *Aen.* VI 633 *dixerat et pariter gressi per opaca viarum || corripiunt spatium medium foribusque propinquant.*

3.3.2. Como ya dije antes, en los casos oblicuos, donde, en principio, no se puede reconocer el género neutro, estas sustantivaciones del neutro plural son muchísimo menos frecuentes; en su lugar se prefieren, sobre todo, en época republicana, las perifrasis con *res: omnium rerum*. Aun así, no faltan ya en Cicerón ejemplos sin *res*, incluso en contextos en que no es fácilmente reconocible el género neutro³⁷:

Cic., *nat. deor.* II 122 *ut ... secernerent pestifera a salutaribus;* *de orat.* II 111 *ambiguorum autem cum plura genera sunt ...;* *Tusc.* II 47 *sed praesto est domina omnium et regina ratio;*

37. Cf. K. FR. VON NÄGELSACH – I. MÜLLER, pp. 123 ss.; R. KÜHNER – C. STEGMANN, p. 229.

Caes., *civ.* II 31,4 *Castrorum autem mutatio quid habet nisi turpem fugam et desperationem omnium et alienationem exercitus?*;
 Sall., *Iug.* 70,2 *quae Iugurthae fesso aut maioribus adstricto superaverant*;
 Liv. I 45,1 *formatis omnibus domi et ad belli et ad pacis usus*; III 37,3 *ut taedio praesentium consules ... veniant*; III 65,8 *ubi tribuni auxilio humilioribus essent, in primis parum proderat*; V 33,1 *si quicquam humanorum certi est*; XXIV 23,5 *tutissimum ex praesentibus videbatur*; XXVI 12,17 *palatim dein convictus veris*;
 Ov., *met.* IV 688 *memoratis omnibus*;
 Quint. X 3,32 *novorum interpositione priora confundant*; XI 2,6 *hesternorum immemores*

se usa en estos casos oblicuos incluso el comparativo:

Cic., *orat.* 38,131 *qua in varietate duriorum accusatio (Verris) suppeditabit exempla, mitiorum deffensiones meae*; *ad Att.* IX 13,3 *ne quid ille superiorum meminisse me putaret*;
 Liv. IX 38,5 *avidam ulteriorum semper gentem*.

Síntoma de la plena sustantivación que alcanzaron muchos de estos neutros plurales es la facilidad con que aparcan acompañados de adjetivos o participios; dignos de atención son en este sentido los adjetivos pronominales *alia*, *cetera*, *omnia*, *pleraque*³⁸.

3.4. Los singulares neutros³⁹ tienen un sentido más abstracto⁴⁰ que el de los plurales: se trata, sobre todo, de conceptos filosóficos (*malum* «lo malo» «el mal»; *bonum* «lo bueno», «la bondad»; *verum* «lo verdadero, la verdad», *honestum* «lo honesto, la honestidad», *utile*, *iustum*, etc.); a partir de ahí, ya en el terreno de las ciencias naturales, se dan también en otros adjetivos que designan propiedades físicas concretas de las cosas (*calidum*, *frigidum*, *serenum*, *terrenum*), entre los cuales se hallan los de color, que sustantivados designan el color en sí mismo: *viride* «lo verde», «el color verde», *album*, *candidum*. En más de un caso estos singulares neutros sustantivados se corresponden y compiten con formas de sustantivos abstractos: *verum* / *veritas*, *altum* / *altitudo*⁴¹.

38. Sobre todo ello, cf. K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, pp. 124 s.

39. Cf., por ejemplo, K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, pp. 105 ss.; R. KÜHNER – C. STEGMANN, § 61, 3.

40. «Cuando se dice *el negro* o *la nueva* se hace una referencia anafórica al sustantivo elidido, pero presente en la mente de los interlocutores... Al decir, en cambio, *lo nuevo* o *lo negro*, no hay posibilidad de imaginar un sustantivo explícito, porque se alude a un conjunto de referencias no asignable a ningún género, es decir, a la cualidad común designada por *nuevo* en un conjunto de objetos»: E. ALARCOS 1994, p. 81.

41. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en español: «Estos neutros sustantivados se corresponden por su significación con otros sustantivos femeninos (*lo nuevo* puede coincidir con *la novedad*; *lo malo* con *la*

3.4.1. Se dan con especial frecuencia en escritos filosóficos y científicos y responden muchas veces a modelos griegos; se usan, por ejemplo, en nominativo o en acusativo sin preposición y abundan asimismo en genitivo:

Cic. *nat. deor.* II 79 *lex, quae est **recti** praeceptio **pravi**que depulsio*

sobre todo, partitivo:

Cic. *IVerr.* IV 2 *nihil ... neque **privati** neque **publici** neque **profani** neque **sacri**; *nat.deor.* I 75 *species deorum, quae nihil **concreti** habeat, nihil **solidi**, nihil **expressi**, nihil **eminens**.**

Más raros son en ablativo:

Cic., *rep.* III 47 *quid enim **optimo** melius cogitari potest?; parad.* III 22 *sibene facta recte facta sunt et nihil **recto** rectius, certe ne **bono** quidem melius quicquam inveniri potest.*

y en dativo:

Cic., *acad.* (*Lucull.*) II 113 *itaque **incognito** nimirum adsentiar;*
Sall., *Iug.* 16,1 *vicit illa pars, quae **vero** pretium aut gratiam anteferebat.*
Tac., *ann.* I 6 *propius **vero** Tiberium ac Liviam, illum metu, hanc novercalibus odiis, suspecti et...*⁴².

3.4.2. Escasos en época arcaica, empiezan a generalizarse en época clásica, sobre todo con adjetivos en *-o* y en grado positivo⁴³; en principio, parecen reducirse a contextos que dejan reconocer fácilmente el género neutro:

maldad, etc.). Por ello se utilizan preferentemente en este sentido abstracto cuando no existen formas derivadas sustantivas (por ejemplo, *lo abrupto*, *lo triangular*, *lo inesperado*, etc.): E. ALARCOS, *loc. cit.*

42. Para más detalles sobre estos usos, cf., por ejemplo, K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER 1905, pp. 105 ss.

43. Rara vez aparecen sustantivados estos neutros en grado comparativo o superlativo: Cic., *de orat.* III 34 *in ea varietate fere **melius** a **deteriore** facultate magis quam genere distinguitur; fam.* VI 6,1 *nisi cottidie **melius** exspectans gratulationem ... maluissent; orat.* 36 *in omni re difficillimum est formam ... exponere **optimi**, quod aliud aliis videtur optimum.*

Las expresiones preposicionales con valor adjetivo, del tipo de *in maius*, *in melius*, *in deterius* son raras en época clásica: ausentes en Cicerón, son escasas en Salustio (*Iug.* 73,6 *Mari virtutem **in maius** celebrare* (ἐπὶ τὸ μείζον κοσμήσαι); *hist.* II frg. 24 *ad mutandum modo **in melius** servitium* (ἐπὶ τὸ βέλτιον, τὸ κάλλιον); I frg. 5 *plura de bonis falsa **in deterius** composuit* (ἐπὶ τὸ χείρον, τὸ αἰσχίον) y en Livio, que prácticamente se limita a usar *in maius* con verbos como *accipere* (IV 1,5 *his itaque **in maius** etiam acceptis, ut ...*), *celebrare* (IV 34,7 *aliquarum navium concursum **in maius**, ut fit, celebrantes*) o *verbis extollere* (XXVIII 31,4 *defectionem sociorum **in maius** verbis extollentes*); XXIX 3,9 *omnia **in maius** metu augente accipiebant*. Se desarrollarán, en cambio, entre los escritores imperiales, probablemente bajo el influjo de la lengua griega: K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER 1905, pp. 114 s.; J. BRENOUS 1895, pp. 431 ss.

Cic., *off.* I 133 *in omnibus igitur his elaborandum est; part.* II 139 *vera a falsis diiudicare;*

o a construcciones con participio, más bien arcaicas, del tipo *properato opus est* (Cic., *Mil.* 49).

3.4.3. Como más se emplean estos neutros singulares sustantivados es en giros preposicionales (preposición + acusativo o ablativo). Tales expresiones, propias, en principio, de lenguajes técnicos, son, sobre todo, de sentido local: *in medium, ad extremum, in excelso, ab imo, in profundo, in profundum, in publico, in lubrico, in incertum, in plano, in sicco, in tuto, in tranquillo, ex adverso, e contrario, etc.*; pero también de otro tipo: *de integro, de communi, ad incertum, ex ambiguo, etc.*; incluso, aunque más raramente, de valor temporal: *in posterum, ad postremum, a primo ad extremum, in praesens, in aeternum, in perpetuum*. Tales giros, presentes ya en Cicerón y, sobre todo, en Livio, se hacen cada vez más frecuentes en épocas posteriores. De acuerdo con lo dicho más arriba, incluso en estas expresiones son mucho menos frecuentes los adjetivos de la tercera declinación⁴⁴.

3.4.4. Se pueden apreciar en estos neutros singulares diversos grados en el proceso de sustantivación, es decir, según dejé apuntado más arriba, en su consolidación como tales sustantivos⁴⁵, según las capacidades funcionales y combinatorias que muestran⁴⁶. Un primer paso en este sentido es la posibilidad de que los complementen un genitivo:

Cic., *IVerr* I 152 (bullae) *quod ornamentum pueritiae pater dederat, indicium et insigne fortunae;* II 114 *cui statuae Romae stant inauratae a communi Siciliae, quemadmodum inscriptum videmus;*

44. Cic., *Quinct.* 13 *de communi* quodcumque poterat ad se in privatam domum sevocabat; Tusc. II 5 *oratorum quidem laus ita ducta ab humili* venit ad summum, ut iam senescat; Liv. III 8,9 *cum exitus haud in facili* esset; 65,11 *moderatio tuendae libertatis ... in difficili* est; VI 6,18 *laudem conferre potius in medium quam ex communi* ad se trahentes; XXVIII 6,9 *ex patenti* utrimque coactum in angustias mare; Tac., *hist.* III 49 *satis satisfactum bello ratus et cetera ex facili* (ἐξ ἐπιούμου); II 21 *quocumque casu accidit ... in levi* habitum est; *ann.* III 54 *quam, si cetera respicias, in levi* habendum! Más corriente parece que fue la expresión *in praesenti* (Cic., *dom. sua* 11 *sed in praesenti* atque ante oculos proposito periculo; *inv.* I 17,24 *aut minorem agi rem in praesenti* demonstrare; *fam.* II 10,4 *haec ad te in praesenti* <a> scripsi), que en lengua más refinada fue pronto sustituida por *in praesentia* (Cic., *inv.* I 49,17 *in praesentia* tantummodo numeros et modos et partes argumentandi confuse et permixtim dispersimus; Liv. XXXIV 22,4 *in praesentia* legatos ad Adranodorum mitti placere; Quint. V 7,15 *Fingamus in praesentia* scire; IX 4,109 *quid in praesentia* videretur optimum ostendi); cf. K. FR. VON NÄGELSACH – I. MÜLLER 1905, pp. 113 s.

45. No, por supuesto, en el sentido de que la sustantivación sea más o menos total; sustantivación, por supuesto, la hay desde el momento en que cualquiera de dichos adjetivos adquiera funciones de sustantivo.

46. Cf. K. FR. VON NÄGELSACH – I. MÜLLER 1905, pp. 116 ss.

Sall., *Iug.* 21,2 *quia diei extremum erat*;
Liv. III 62,5 *reliquum diei apparandis armis consumptum est*;

un grado más supondría la capacidad de ser acompañado por un pronombre –o adjetivo pronominal– que lo determina:

Cic., *nat.deor.* I 68 *ubi igitur illud vestrum beatum et aeternum, quibus duobus verbis significatis deum?*; II 28 *calidum illud atque igneum ita in omni fusum esse natura, ut ...*; *Cluent.* 119 *hic illud primum commune proponam*;

la plena sustantivación la mostraría la posibilidad de ser calificado por un nuevo adjetivo:

Cic., II *Verr.* III 103 *ex omni reliquo*; *fin.* I 17 *in infinito inani* (ἐν ἀπείρῳ κενῷ); *nat.deor.* III 87 *si aliud quippiam nacti sumus fortuiti boni*.

4. Éstas son, pues, en líneas generales, las coordenadas dentro de las que se mueve la sustantivación en latín.

Pero yo no me voy a ocupar propiamente de dicha realidad de la lengua latina, ni tampoco del fenómeno en sí mismo, de su entidad lingüística. Sólo me interesa un pequeño detalle, el de su entidad poético/retórica, por así decirlo, el de su consideración desde los principios o preceptos de esa antigua disciplina y de la gramática antigua.

Bassols, como acabo de decir, consideraba la sustantivación, según los casos o tipos, como fruto bien de una elipsis (cf. también Ernout) o bien de una enálage. Yo, en cambio, creo que se la puede ver también, y quizás mejor, desde la perspectiva de la antonomasia, sobre todo, cuando se trata de la llamada «sustantivación por transferencia», y de la sinécdoque, en el caso de la «sustantivación por elipsis».

4.1. En cuanto a la «elipsis» (ἔλλειψις/*ellipsis*) nada hay que decir en este caso: a medio camino entre la gramática y la retórica/poética, la elipsis es un vicio o una virtud o licencia (*soloecismus* o *schema /figura*) por supresión (*per detractationem*), que tiene lugar, como el zeugma o la aposiopesis, en aras de la brevedad (*brevitas*)⁴⁷. Aun cuando la sustantivación no se mencionaba antiguamente, que yo sepa, entre los defectos o figuras producidos por la falta (μείωσις) de un elemento necesario en la frase, la vinculación de ciertas sustantivaciones a un proceso de este tipo no ofrece dificultad: un adjetivo pasa a ejercer las funciones del sustantivo al que acompañaba, que ha sido suprimido por elipsis.

Escalígero reconocía la sustantivación de un adjetivo como resultado de la supresión del sustantivo al que acompañaba:

47. Cf. H. LAUSBERG §§ 504; 688-711; J. A. MAYORAL 1994, pp. 139 ss.

Proprium autem fuit mobilium (sc. adiectivorum) transire in naturam fixorum (sc. substantivorum), ut pluvia, fuit enim per initia aqua pluvia ... Eadem analogia fluvius ... Fluere igitur cum significaret ipsum accidens per se, ducta est ab eo vox quae in alio esse indicaret: fluvius. Itaque vehementer falsi sunt qui scripserunt quaedam nomina esse neque substantiva neque adiectiva, ut verbalia et alia quaedam (cuiusmodi est civis et servus), quae propterea ipsi 'ambigua' appellarunt⁴⁸. Verum res se aliter habet. Verbalia enim fuere adiectiva nihilosecius quam participia; sed brevitatis causa omissum est substantivum. Quis enim neget ποιητήν fuisse primum appositum τῷ ἀνδρὶ ... sic servum et servam ... Sic pauper ... Non sunt igitur ambigua, nihil enim medium inter ea quae diximus, in rebus, ergo neque in nominibus, sed sua natura adiectiva fuere. Vsus autem non mutavit ut efficeret substantiva, sed substantiva sustulit; non ut haec essent sed ut illa subintelligerentur⁴⁹.

El Brocense, que dedicó buena parte del libro IV de la *Minerva* a las peculiaridades del habla surgidas por causa de la brevedad⁵⁰, iba más allá: negaba, contra Escalígero, la realidad de la sustantivación del adjetivo; no lo es tal, decía, sino simplemente la elipsis de un sustantivo:

Adiectiva nomina nunquam fient substantiva, ut male credit Caesar Scaliger, nam accidens non transit in substantiam⁵¹;

en consecuencia, según él, detrás de un adjetivo de este tipo siempre hay que buscar el correspondiente sustantivo:

Itaque in omni adiectivo scrutabimur substantivum hoc ordine

y añadía una larguísima (casi un centenar de páginas) lista alfabética de nombres a suplir en los casos de –según él, «aparente»– sustantivación⁵².

Pues bien, en tales sustantivaciones «por elipsis», el adjetivo que sustituye al sustantivo elidido es uno que en el habla normal designaba una cualidad o propiedad relevante del mismo; si ahora el nuevo sustantivo (el adjetivo sustantivado) denota al antiguo (el sustantivo elidido) lo hace poniendo de relieve dicha cualidad o propiedad característica y atendiendo así sólo a una de las facetas del

48. Cf., por ejemplo, T. LINACRO, *De emend.* I, pp. 56 ss. Harto.

49. *De causis* IV 98 «Mobilia, sive adiectiva, absoluta», pp. 450 ss. Galán.

50. A la elipsis (pp. 438-581 E. SÁNCHEZ – C. CHAPARRO) y al zeugma (pp. 582-585). De la *reticentia/ aposiopesis* se había ocupado brevemente en el *Ars dicendi* (p. 122, 310 E. SÁNCHEZ SALOR) y en el *Organum* (p. 346, 160 C. CHAPARRO).

51. P. 456,3.

52. Aunque incluía también los que se suplen por exigencias de un verbo, de un sustantivo, etc. La mayoría de estos casos los había recogido ya T. LINACRO (1524, pp. 472 ss. Harto): cf. E. SÁNCHEZ SALOR, *ad loc.*

conjunto y designándolo exclusivamente mediante ella; se diría, por tanto, que nos hallamos ante una sinécdoque, en la que una parte designa el todo o una especie, el género completo:

Isid., *orig.* I 37,13 *Synecdoche est conceptio, cum a parte totum vel a toto pars intellegitur. Eo enim et per speciem genus, et per genus speciem demonstratur[sed species pars est, genus autem totum]. A toto enim pars intellegitur, ut (Verg., Aen. VI 311) Quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus || pontum fugat. Non enim totus annus frigidus est, sed pars anni, id est hiems. At contra a parte totum, ut (Verg., Aen. II 256) Flammas cum regia puppis || extulerat. Vbi non solum puppis, sed navis, et non navis, sed qui in ea, et non omnes, sed unus flammam extulit*⁵³.

En efecto, en estas sustantivaciones «por elipsis» el adjetivo sustantivado no denota una realidad autónoma, distinta de la que designaba el sustantivo elidido, sino la misma, designada ahora desde una de sus propiedades más relevantes, desde una de las especies más llamativas del género que designaba el sustantivo en cuestión⁵⁴. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando al mar (*mare, aequor*, etc.) lo llamaban los poetas latinos «el hondo» (*altum*), «el salado» (*salsum*) o «el profundo» (*profundum*):

Ov., *met.* VIII 593 *quod pater Hippodamas aegre tulit inque profundum || propulit e scopulo periturae corpora natae; XI 791 Furit Aesacos inque profundum || pronus abit letique viam sine fine retemptat;*

mediante una sinécdoque, aludían al mar a través de una de sus más notables características, la profundidad.

4.2. Pasemos al otro tipo de sustantivaciones, las llamadas «por transferencia», es decir, aquéllas en las que el adjetivo sustantivado denota una realidad autónoma⁵⁵ (un tipo de persona o de cosa –la del amigo, la de los doctos, la de

53. Cf. H. LAUSBERG §§ 572 ss.: «La metonimia de relación cuantitativa entre la palabra empleada y la significación mentada se llama *synecdoche*.... La relación cuantitativa se realiza como: 1) relación parte-todo en ambas direcciones ... Esta relación se usa asimismo con adjetivos: Quint. VIII 6,28 *cum aurata tecta* 'aurea' <dico>, *pusillum a vero discedo, quia non est nisi pars auratura* ... 2) relación género-especie en ambas direcciones ... Hay que situar también aquí la relación materia bruta-cosa fabricada... 3) la relación numérica, en la que se pone el singular por el plural y a la inversa» 574 «Frecuentemente los epítetos hay que entenderlos como sinécdoque... 575 El *accusativus graecus* muestra una relación todo-parte... 576 La antonomasia es asimismo una especie de sinécdoque (v. § 580). – Una parte de los tratadistas de retórica considera la elipsis como sinécdoque». Cf. asimismo R. VOLKMANN 1885, p. 422; H. MORIER 1961, p. 439; S. ULLMANN 1967, p. 349, n.1.

54. P. MANTOVANELLI 1981, pp. 53, 133; él consideraba «impropias» este tipo de sustantivaciones.

55. P. MANTOVANELLI 1981, pp. 57 o 132.

las cosas útiles— o una realidad espacial —la de lo hondo—), no ligada a ningún sustantivo concreto. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *amicus, familiaris* o en *docti, indocti, probi, improbi* o en *bona, utilia, omnia, dubia* o en expresiones como *in excelso, ab imo, in profundo, in profundum*, en las que, en todo caso, lo que se presupone es la elipsis de un genitivo, como, por ejemplo, *maris*.

Como dije más arriba, según Bassols, detrás de este tipo de sustantivaciones alienta el mecanismo de la enálage; un mecanismo que yo, sin embargo, no acabo de ver. En efecto, tal como la definían los antiguos artígrafos y como la concibe la posterior doctrina de ellos derivada⁵⁶, la enálage (ἐναλλαγή / *mutatio*), también a medio camino entre la gramática y la retórica/poética, se inserta entre los vicios/figuras (*soloecismi schemata* o *figurae*) por cambio o variación (*per immutationem*); y lo que se altera o cambia pueden ser las propias partes de la oración (*immutatio per partes orationis*) o las categorías gramaticales dentro de una misma parte (*per accidentia partibus orationis*).

En el primer grupo de solecismos/figuras se insertan no sólo la confusión de unas partes por otras (nombre por adverbio, verbo por nombre, verbo por participio, participio por verbo) sino también el uso incorrecto de partículas sintácticamente importantes⁵⁷.

En el segundo caso lo que se altera o confunde puede ser el género de una palabra (*per genera*) o su número (*per numeros*), su caso (*per casus*), su tiempo (*per tempora*), su modo (*per modos*), su persona (*per personas*), su grado (*per comparisonem*)⁵⁸.

Nunca se aducen, sin embargo, casos de sustantivación: en realidad no hay cambio ni de género, ni de número, ni siquiera de parte de la oración o clase de palabra (adjetivo y sustantivo son, en cierto modo, como empecé diciendo, la misma clase de palabra, nombres).

4.3. Yo, en cambio, creo ver estas sustantivaciones «por transferencia» (e incluso muchas de las «por elipsis») próximas a la antonomasia y en modo alguno ajenas a la sinécdoque; la antonomasia, al fin y al cabo, es, hasta cierto punto, una especie de sinécdoque⁵⁹.

Sabido es que la antonomasia⁶⁰, en sentido estricto, «consiste en poner un apelativo (λέξις) o una perífrasis (φράσις) en lugar de un nombre propio»⁶¹. En ella «las sustituciones designativas se llevan a cabo de acuerdo con un esquema de correspondencias entre entidades denotadas por las categorías de los nombres

56. Cf., por ejemplo, H. LAUSBERG §§ 506-527; EL BROCNENSE, *Minerva*: «De hellenismo sive antiptosis», pp. 596 ss. E. SÁNCHEZ – C. CHAPARRO; F. DE HERRERA 1580; G. CORREAS 1954; G. CLERICO 1979.

57. H. LAUSBERG, §§ 513-514.

58. H. LAUSBERG, §§ 515-527.

59. Cf. H. LAUSBERG § 576.

60. El tecnicismo griego prosperó también entre los latinos, imponiéndose incluso sobre el autóctono *pronominalio*.

61. H. LAUSBERG § 580.

comunes y de los nombres propios. Tales correspondencias tienen su base en general en la atribución a las entidades denotadas por unos u otros de un conjunto de cualidades o propiedades de las que se consideran un dechado o modelo»⁶².

Y esto que aquí se dice estrictamente de los nombres propios y comunes es posible aplicarlo, *sensu lato* y *mutatis mutandis*, a determinados sustantivos y adjetivos.

Ernesti⁶³, en este sentido, abría, en cierto modo, el campo de este tropo, al formular su definición en los siguientes términos: «Antonomasia. Servato idiomate graeco, ut non raro fieri solet a Rhetoribus Latinis, tropus dicitur quo aliquid pro nomine ponitur, sive sit epitheton, ut in vocibus Tydydes, Pelides, sive ex his, quae in quocumque sunt praecipua, sive ex factis, quibus persona signatur»; basaba expresamente su definición en Quintiliano.

En efecto, a propósito de lo que pretendo decir, resulta de particular importancia el testimonio de Quintiliano, para quien la antonomasia simplemente «pone algo en lugar de un nombre» (en la práctica, un nombre propio): algo que puede ser una perifrasis que describe su entidad, cualidades o hechos (*eversor Carthaginis et Numantiae / Scipio; Romanae eloquentiae princeps / Cicero*), pero que puede ser también un simple epíteto, que sustituye y ejerce la función (*valet*) del nombre al que solía ir unido: *Tydidēs / Diomedes, Pelides / Aquiles* en la lengua de los poetas o *impius, parricida* en la de los rétores.

Quint. VIII 6, 29-30 *Antonomasia, quae aliquid pro nomine ponit, poetis utroque modo frequentissima, et per epitheton, quod detracto eo cui adponitur valet nomine ('Tydides', 'Pelides'), et ex iis quae in quoque sunt praecipua: 'divum pater atque hominum rex'. [Et ex factis quibus persona signatur: 'thalamo quae fixa reliquit || impius'.]. Oratoribus etiamsi rarus eius rei nonnullus tamen usus est. Nam ut 'Tydiden' et 'Peliden' non dixerint, ita dixerint 'impium' et 'parricidam': 'eversorem' quoque 'Carthaginis et Numantiae' pro Scipione et 'Romanae eloquentiae principem' pro Cicerone posuisse non dubitent. Ipse certe usus est hac libertate: 'non multa peccas, inquit ille fortissimo viro senior magister': neutrum enim nomen est positum et utrumque intelligitur*⁶⁴.

62. J. A. MAYORAL 1994, p. 252.

63. 1797 s.v.

64. Otro tanto puede verse en Trifón:

Tryph., *trop.* p. 204,24

ἀντονομασία ἐστὶ λέξις ἢ φράσις διὰ συνωνύμων ὀνομάτων τὸ κύριον παριστώσα· λέξις μὲν «Φοῖβε» ἀντὶ τοῦ «Ἀπολλοῦ», καὶ «Ἐινοσίγαιε» ἀντὶ τοῦ «Πόσειδου», καὶ «γλαυκῶπις» ἀντὶ τοῦ «Ἀθηνᾶ». φράσις δὲ «Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός» (II. I 9) ἀντὶ τοῦ «Ἀπόλλωνι»; o en la *Rhetorica ad Herennium*:

Rhet. ad Her. IV 31,42 *pronominationis est, quae sicuti cognomine quodam extraneo demonstrat id quod suo nomine non potest appellari, ut si quis, cum loquatur de Gracchis: 'At non Africani nepotes' inquiet 'istiusmodi fuerunt'; ... hoc pacto non inornate poterimus et in laudando et in laedendo in corpore aut animo aut extraneis rebus dicere, sic uti cognomen, quod pro certo nomine collocemus.*

En la misma línea trazaba su definición San Isidoro:

Isid., *orig.* I 37,11 *Antonomasia est pro nomine, id est vice nominis posita, ut 'Maia genitus' pro Mercurio. Qui tropus fit modis tribus: ab animo, ut (Verg., Aen. V 407) Magnanimusque Anchisiades; a corpore, ut (Verg., Aen. III 619) Ipse arduus; extrisecus, ut (Verg., Aen. I 475): Infelix puer atque inpar confressus Achilli.*

4.4. Pensemos, entonces, por ejemplo, en *altum, caerul(e)um, profundum, salsum, tranquillum*, denominaciones del mar⁶⁵ a base de sustantivaciones de adjetivos habitualmente relacionados con él y que expresan cualidades especialmente llamativas por una u otra razón (la tranquilidad, sin duda, por su rareza), cualidades que se imponen por sí mismas y terminan siendo consideradas como inherentes y consustanciales a la realidad que designan.

Se pueden, por tanto, entender como sustantivaciones «por elipsis», en cuanto que detrás de ellas late siempre la presencia del sustantivo elidido; y, en tal caso, no cabe duda de que en ellas, además del mecanismo de sinécdoque, al que antes me referí, en virtud del cual se designaba algo genérico por una de sus especies o aspectos, cabría reconocer también un proceso de antonomasia: el mar, en efecto, es el «hondo», el «azul», el «salado» por antonomasia. Una antonomasia que no desaparece por completo del horizonte si dichos neutros se entienden no ya directamente relacionados con el neutro *mare* sino como sustantivaciones «por transferencia» y, por tanto, expresiones abstractas de la cualidad que en principio designaban como adjetivos: «lo hondo», «lo (el color) azul», «lo salado»; también en este caso el mar es, por antonomasia, todas esas cosas.

BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA

- E. ALARCOS LLORACH, 1994: *Gramática de la lengua española*, Madrid.
 M^a C. ARIAS ABELLÁN, 1986: «La sustantivación de adjetivos en latín», *Estudios humanísticos* 8 (1986) 79-86.
 M^a C. ARIAS ABELLÁN, 1996: «La sustantivación del adjetivo latino. El caso de los adjetivos derivados», en Rosén 1996, pp. 231-240.
 M. BASSOLS DE CLIMENT, 1956: *Sintaxis Latina I*, Madrid (= 1963).
 J. BRENOUS, 1895: *Étude sur les hellénismes dans la syntaxe latine*, tesis, Paris.
 G. CLERICO, 1979: «Rhétorique et syntaxe: une 'figure chimérique': l'enallage», en *Histoire, Épistemologie, Langage* 1, 2 (1979) 3-25.
 G. CORREAS, (ca. 1626), *Arte de la lengua española castellana*, Madrid, 1954.
 E. COSERIU, 1978: *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid.

65. Cf. J. LUQUE 2008.

- I. C. ERNESTI, 1797: *Lexicon Technologiae Latinorum Rhetoricae*, Leipzig (= Hildesheim 1962).
- A. ERNOUT - F. THOMAS, 1953: *Syntaxe Latine*, Paris.
- J. C. ESCALIGERO, 1540: *De causis linguae Latinae libri tredecim*, Lyon (ed. P.J. Galán Sánchez, Cáceres, 2004).
- J. M. FUGIER, H.-CORBIN, 1977: «Coordination et classes fonctionnelles dans le syntagme nominal latin», *BSL* 72 (1977) 245-273.
- F. DE HERRERA, (1580), *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de...*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1972.
- J.-B. HOFMANN – A. SZANTYR, 1965: *Lateinische Syntax und Stilistik*, München.
- KÜHNER-STEGMANN: R. KÜHNER, *Ausführliche Grammatik der lat. Sprache, II Bd., Satzlehre*, 2ª ed. reelaborada por C. STEGMANN, 1ª parte, 1912; 2ª parte, 1914, Hannover.
- H. LAUSBERG, 1960: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München (trad. esp. J. Pérez Riesco: *Manual de retórica literaria*, Madrid 1967).
- T. LINACRO, 1524: *De emendata structura latini sermonis libri sex*, London (ed. M.L. Harto, Cáceres, 1998).
- J. LUQUE MORENO, 2008: «Sustantivaciones para nombrar el mar», *Florentia Iliberritana* 19 (2008) 159-219.
- P. MANTOVANELLI, 1981: *Prufundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma.
- J. A. MAYORAL, 1994: *Figuras retóricas*, Madrid.
- H. MORIER, 1961: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.
- K. FR. VON NÄGELSBACH – I. MÜLLER, 1905: *Lateinische Stilistik*, Nürnberg (9ª).
- J. N. OTT, 1874: *Die Substantivierung des lateinischen Adjectivum durch Ellipse*, Rottweil.
- H. PINKSTER, 1995: *Sintaxis y semántica del latín*, trad. M.E. Torrego-J. de la Villa, Madrid.
- Mª I. ROMERO, 1996: «The partitive reading of *summus mons*», en Rosén 1996, pp. 361-376.
- H. ROSÉN, 1996: *Aspects of Latin. Papers from the Seventh International Colloquium on Latin Linguistics, Jerusalem, April 1993*, Innsbruck.
- F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, (el Brocense), *Obras: I Escritos retóricos*, edd. E. Sánchez Salor – C. Chaparro, Cáceres 1984. Comprende *De arte dicendi liber unus*, Salamanca, 1558 (ed. E. Sánchez Salor) y *Organum dialecticum et rhetoricum*, Lyon 1588 (ed. C. Chaparro).
- F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, (el Brocense), 1587: *Minerva sive De causis linguae Latinae*, Salamanca (edd. E. Sánchez Salor-C. Chaparro, Cáceres, 1995).
- L. TESNIÈRE, 1959: *Éléments de syntaxe structurale*, Paris (trad. esp. E. Diamante: *Elementos de sintaxis estructural*, Madrid, 1994).
- S. ULLMANN, 1967: *La semantica* (trad. it.), Bologna (2ª).
- A. G. VAUGHAN, 1942: «Latin Adjectives with Partitive Meaning in Republican Literature», *Language* 18/2 (apr.-Jun. 1942) 4-70.
- R. VOLKMANN, 1885: *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig (2ª) (= Hildesheim 1963).

NATURA / NATURALITER JUNTO A *BREVIS*, *LONGUS* U OTROS
TECNICISMOS PROSÓDICOS EN LOS GRAMÁTICOS LATINOS¹

FRANCISCO FUENTES MORENO
Universidad de Granada

Resumen: El ablativo *natura*, forma empleada habitualmente en contextos prosódicos en contraposición a *positione* a partir de la obra de Quintiliano, desde el siglo IV comienza a sufrir la competencia del adverbio *naturaliter*. La distribución del doblete *natura / naturaliter* variará considerablemente de unos autores a otros e incluso de unas obras a otras de un mismo autor: así, mientras que unos gramáticos continúan la tradición manteniendo el uso exclusivo del término *natura*, otros utilizan ambas formas en diferentes proporciones, y un pequeño grupo emplea únicamente el adverbio.

Palabras-clave: léxico, prosodia, gramática.

Résumé: L'ablatif *natura*, forme employée de façon habituelle dans des contextes prosodiques en contraposition de *positione* déjà depuis l'oeuvre de Quintilien, c'est à partir du IV^e siècle qu'il commence à subir la compétence de l'adverbe *naturaliter*. La distribution du doublet *natura / naturaliter* changera très considérablement de certains auteurs à d'autres, même dans les oeuvres d'un même écrivain: ainsi, alors que certains grammairiens continuent la tradition de l'emploi exclusif du terme *natura*, d'autres le font dans des différentes proportions, et un tout petit groupe n'utilise que l'adverbe.

Mots-clés: lexique, prosodie, grammaire.

0. No es necesario destacar aquí la frecuencia con que los adjetivos *brevis* (-e) y *longus* (-a, -um), o los participios en función adjetiva *correptus* (-a, um) o *productus* (-a, -um), son utilizados como tecnicismos prosódicos en los textos gramaticales latinos. Estos adjetivos suelen encontrarse a menudo determinados por complementos como los ablativos *natura* (= φύσει) o *positione* (= θέσει), que indican el carácter natural o convenido de la cantidad breve o larga de la vocal o sílaba a la que va referido el adjetivo en cuestión². Pero *positio* no parece documentarse antes de época imperial³; más antiguo parece ser el uso de *positus*, que como sustantivo está documentado ya en Nigidio Fígulo (s. I a.C.)⁴, aunque en contextos ajenos a la prosodia. Con el mismo sentido que *positio* aparece en contextos prosódicos, aunque sólo de forma esporádica. Así se encuentra en Aulo Gelio (IV 17, 8)⁵ y en Terenciano Mauro (*De metris* 583; 1006; 1099)⁶.

En ninguno de estos dos autores aparece *positione*⁷; sin embargo, este término acabará generalizándose en los textos gramaticales latinos, sobre todo, en la expresión *positione longa*⁸; y ello comenzando por Quintiliano (*Inst.* I 5, 28). También la expresión *positione productum* (-a), aparece, aunque sólo a veces, en este tipo de textos: en el Ps. Máximo Victorino (*GLK* VI 227, 6); en Prisciano (*GLK* II 123, 13; 466, 29); o en el Ps. Prisciano (*GLK* III 526, 31).

Natura, por su parte, en ablativo, normalmente junto a *brevis* o *longus*, es tan frecuente en los gramáticos como el ablativo *positione*; sin embargo, en ocasiones sufre la competencia del adverbio *naturaliter* (= φυσικῶς)⁹ e, inclu-

1. Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación FFI2008-05611/FILO del Ministerio de Educación y Ciencia.

2. Cf. *ThLL* X. 2, 88, 60-79.

3. Cf. A. ERNOUT- A. MEILLET, s. v. *pono*.

4. Gell., X 4, 1 *Nomina verbaque non positu fortuito, sed quadam vi et ratione naturae facta esse* P. Nigidius in *grammaticis commentariis docet, rem sane in philosophiae disertationibus celebrem*. *Frg.* 23 H. FUNAIOLI. Cf. R. HIERSCHE 1957, p. 283; CH. CIGNOLO 2002, p. 349.

5. Cf. *ThLL* X.2, 92, 50 ss.

6. No se documenta en el resto de los gramáticos latinos, cf. la serie *Scriptores Latini de re metrica*, (SLRM) así como las bases de datos de la *Bibliotheca Teubneriana Latina* (BTL4) o del *Packard Humanities Institute* (PHI). Sobre el uso de *positu* en Terenciano cf. también J. W. BECK 1993, *ad loc.*

7. En Terenciano no se documenta *positio*; en Gelio un solo caso (XIV 1, 21), pero en contexto ajeno a la prosodia.

8. Expresión correspondiente a la griega θέσει μακρά. Cf. Dosith., *Gramm.* 2, 17, p. 5 G. BONNET (= *GLK* VII 378, 3 / 4): Τὰ μονοσύλλαβα, ἅπερ ἂν θέσει μακρὰ εἴη, ὄξειαν ἔξουσιν προσῳδίαν. *Monosyllaba, quaecumque positione longa fuerint, acutum habebunt accentum, ut pix*. En torno a 250 pasajes con la expresión *positione longa* en BTL4. Cf. además R. HIERSCHE 1957, p. 283.

9. Cf. Dosith., *gramm.* 2, 31, p. 7 G. BONNET:

Ἐὰν ἡ παρατέλευτος συλλαβὴ φυσικῶς ἐκτεταμένη ἔσται, οὕτως ὥστε τὴν τελευταίαν βραχεῖαν εἶναι, τὴν παρατέλευτον προπερισπάσομεν, ὡς το...

Si paenultima syllaba naturaliter producta erit, ita ut ultima brevis sit, paenultimam circumflectemus ut Cethegus.

so, en algún caso aislado la de expresiones como *per naturam* o *secundum naturam*. *Naturaliter*, creado sobre *naturalis* y usado ya por los clásicos (César, Cicerón, etc.) y posteriores, parece generalizar su uso de manera espectacular en los gramáticos tardíos. Tanto *natura* como *naturaliter*, en contraposición a *positione*, se hallan también en los textos técnicos junto a las formas personales de los verbos *corripio* y *produco*. No obstante, en esta ocasión centraremos nuestra atención exclusivamente en la pareja *natura* / *naturaliter* ligada a los adjetivos mencionados y en su distribución en los escritos técnicos latinos.

1. Quintiliano parece ser el primer autor en que se documenta el ablativo *natura* ligado a alguno de estos tecnicismos; en concreto, aparece junto a *brevis* en los dos casos hallados en su obra, y en ambos en contraposición a *positio* (I 5, 28; IX 4, 86).

2. En los autores del siglo II se utiliza igualmente sólo el término *natura*: *natura longa*, referido a *syllaba*, se halla en Aulo Gelio (VI 7, 10); en el *De orthographia* de Terencio Escauro (GLK VII 18, 13; 27, 1); o en *De syllabis* de Terenciano Mauro¹⁰ (*De metris* 1005; 1866). *Natura brevis*, referido a *litera*, puede verse en *De orthographia* de Velio Longo (GLK VII 48, 3).

3. En las *Artes grammaticae* de Sacerdote (s. III), sólo se encuentra la expresión *natura longa* unida a *syllaba*. Ello ocurre en cuatro ocasiones, tres de ellas en el libro II (GLK VI 493, 30; 494, 6; 495, 25). Los mismos pasajes con idéntica expresión se verán luego en los *Catholica* del Ps.Probo (GLK IV 41, 18; 24; 43, 8)¹¹. El cuarto ejemplo de Sacerdote se halla en el libro III (GLK VI 539, 12).

4. A partir del siglo IV los textos muestran ya el término *natura* sufriendo la competencia del adverbio *naturaliter*.

4.1. Puede destacarse, sin embargo, un buen grupo de autores, tanto de esta época como posteriores, que se mantendrá fiel a la tradición y en cuya obra se seguirá utilizando exclusivamente el término *natura*.

4.1.1. Hacen uso exclusivo de *natura* los siguientes: Carisio, en la expresión *natura longa* (6x)¹², referida, la mayoría de las veces, a *syllaba*¹³, aunque también en algún

10. Cf. J. LIÉBANA PÉREZ 1991 s. v. *natura*.

11. Recuérdese la correspondencia de este texto, probablemente del siglo IV, con el libro II de Sacerdote.

12. El numeral seguido de «x», entre paréntesis, indicará en adelante el número de veces que se documenta un término o expresión.

13. p. 8, 18 (ed. C. BARWICK- F. KÜHNERT); 8, 19; 9, 15; 11, 25; 12, 4.

caso a *littera*¹⁴; Donato, con la misma expresión (4x), referida siempre a *syllaba*¹⁵; Atilio Fortunaciano, que utiliza tanto *natura longa* (4x) como *natura brevis* (1x), ligadas a *littera* y a *syllaba*¹⁶; y Aftonio¹⁷, con *natura longa* (8x) referida a *syllaba*¹⁸, y *natura brevis* (5x), tanto a *syllaba*¹⁹ como a *vocalis*²⁰. Al uso de *natura* en los *Catholica* del Ps.Probo me he referido anteriormente.

4.1.2. El término *natura* es también la única forma utilizada por algunos gramáticos del siglo V, como Cledonio, Focas o Ps.Aspro. En el *Ars grammatica* de Cledonio se halla *natura brevis* (1x)²¹ y, sobre todo, *natura longa* (12x)²²; en el *Ars de nomine et verbo* de Focas, sólo *natura longa* (1x)²³; en Ps.Aspro, *natura brevis* (1x)²⁴ y *natura longa* (2x)²⁵. Y lo mismo puede decirse de otras obras, situadas cronológicamente entre los siglos V y VI, en las que *natura* continúa siendo la forma habitualmente utilizada: en *Explanaciones in artem Donati*, atribuida a Sergio (o Servio), *natura longa* (-um) (5x)²⁶; en *De ratione metrorum* de Máximo Victorino, *natura brevis* (4x)²⁷, *natura longa* (10x)²⁸ y *natura producta* (1x)²⁹; y, por último, en los *Escolios a Horacio* del Pseudo Acrón, *brevis natura* (1x)³⁰.

4.1.3. En siglos posteriores utilizan exclusivamente la expresión *natura longa* el gramático Virgilio Marón (s. VII) (3x)³¹, Aldelmo (s. VII-in. VIII)³² (3x)³³ y el *Comentario* de Sedulio Escoto (s. IX) a Eutiques (2x)³⁴.

4.2. Sin embargo, en la mayoría de los autores alterna desde el siglo IV, en mayor o menor medida, el uso de ambas formas, es decir, el empleo simultáneo de *natura* y de *naturaliter*.

14. p. 14, 10.

15. *GLK* IV 368, 22; 371, 20.

16. *GLK* VI 279, 8; 26; 280, 7.

17. *GLK* VI 31, 17-173.

18. *GLK* VI 32, 5; 35, 28; 36, 13 ; 37, 16; 39, 21 ; 93, 19; 127, 10.

19. *GLK* VI 36, 17; 31; 94, 2; 151, 15.

20. *GLK* VI 39, 28.

21. *GLK* V 32, 12.

22. *GLK* V 32, 13; 18; 21; 24; 25; 28; 30; 33, 1; 6; 9; 16; 76, 10.

23. *GLK* V 433, 25.

24. *GLK* V 548, 13.

25. *GLK* V 548, 8; 9.

26. *GLK* IV 522, 25; 524, 23; 26; 525, 5; 527, 3.

27. *GLK* VI 219, 10; 23; 222, 25; 223, 4.

28. *GLK* VI 218, 8; 13; 220, 8; 15; 222, 26; 223, 1; 5; 7; 22.

29. *GLK* VI 227, 6.

30. *Schol. Serm.* 2, 3, 68 (p. 143, 7 O. KELLER).

31. *epist.* 1 (p. 19, 273 B. LÖFSTEDT); 1 (p. 19, 287); 1 (p. 20, 290).

32. Cf. F. M. PLAZA PICÓN 1992, s. v. *natura*.

33. *De metris* 157, 14; 160, 9; 177, 7. Se sirve de *naturaliter* únicamente junto a verbos como *producere* o *corripere*.

34. *GLK* VIII 4, 29; 5, 13.

4.2.1. Puede citarse un primer grupo de artígrafos que habitualmente utilizan *natura*, aunque de forma más o menos esporádica hacen también uso de *naturaliter*. Entre los de ese siglo se halla Diomedes, quien en su *Ars grammatica* emplea normalmente la expresión *natura longa* (16x)³⁵, si bien en el capítulo *De metris horatianis*, colocado al final del libro III, emplea el adverbio (GLK I 518, 29). Mario Victorino, junto a las expresiones *natura longa* (7x) y *natura brevis* (1x)³⁶, utiliza también *naturaliter*; dos veces al lado de *longa*:

GLK VI 26, 22 (= 5, 4 ed. I. MARIOTTI) *longarum autem syllabarum duae species sunt: nam aut naturaliter longae sunt aut positione fiunt.* (también 26, 25 (= 5, 6);

y una junto a *producta*:

GLK VI 29, 11 (= 5, 25 ed. I. MARIOTTI) *nam etiam e naturaliter productam per eandem antistoechian Vergilius corripit, ut 'gener adversis instructus eois' et alibi 'primo surgebat eoo'.*

En *De arte grammatica* del Ps.Mario Victorino se usa tanto *natura* como *naturaliter*; el primero, unido a *longa* (GLK VI 193, 1; 3); y el segundo a *producta*:

GLK VI 193, 11 *Quid si paenultima (sc. syllaba) naturaliter producta fuerit, ita ut ultima brevis sit? Paenultimam circumflectemus, ut Cethêgus, Românus.*

En la obra de Dosíteo la versión griega que acompaña al texto latino permite ver las expresiones latinas usadas por el autor junto a sus correspondencias en griego: así, para *natura longa* (5x), φύσει μακρά:

GLK VII 378, 4 *monosyllaba, [...] quae natura longa erunt, circumflexo accentu pronuntiabuntur, ut rês* (= 2, 18, p. 6 G. BONNET)³⁷;
Τὰ μονοσύλλαβα... Ἄτινα δὲ φύσει μακρὰ ἔσται, περισπωμένη προσωδία ἐκφωνηθήσεται (=2, 18, p. 6 G. BONNET);

y para *naturaliter producta* (1x), φυσικῶς ἐκτεταμένη:

378, 12 *in trisyllabis tetrasyllabisve [...] si paenultima (sc. syllaba) naturaliter producta erit, ita ut ultima brevis sit, paenultimam circumflectemus, <ut> Cethegus...* (= 2, 31, p. 7 G. BONNET).

Ἐν τοῖς τρισυλλάβοις ἢ τοῖς τετρασυλλάβοις... Ἐὰν ἡ παρατέλευτος συλλαβὴ φυσικῶς ἐκτεταμένη ἔσται, οὕτως ὥστε τὴν τελευταίαν βραχεῖαν εἶναι, τὴν παρατέλευτον προπερισπόμεν... (= 2, 31, p. 7 G. BONNET).

35. GLK I 427, 12; 17; 431, 17; 21; 22; 25; 29; 432, 11; 14; 21; 436, 2; 468, 26.

36. GLK VI 6, 11 (= 3, 15 ed. I. MARIOTTI); 26, 22 (= 5, 5); 29, 19 (= 5, 27); 30, 12 (= 5, 40).

37. Otros casos: 378, 5 (= 2, 20, p. 6. G. BONNET); 387, 1 (11, 10, p. 24); 388, 4 (12, 18, p. 26).

El uso preponderante de *natura* se repite en autores posteriores. En Marciano Capela (s. V): *natura* (10x)³⁸, *naturaliter* (1x)³⁹. En Prisciano (s. VI): *natura* (18x), *naturaliter* (5x); en la mayoría de los casos *natura* unido a *longa* (14x)⁴⁰; en el resto a *producta*⁴¹; y en otros casos se halla la expresión *naturaliter longa*⁴². En el *De arte metrica* de Beda (s. VIII): *natura* (19x), *naturaliter* (5x); *natura* se une, sobre todo, a *brevis* (11x)⁴³, seguido de *longa* (7x)⁴⁴ y de *producta* (1x)⁴⁵; *naturaliter* se halla junto a *brevis* (3x) y junto a *longa* (2x)⁴⁶.

4.2.2. El grupo quizá mejor representado es el constituido por aquellos autores en cuya obra predomina claramente el uso de *naturaliter* sobre el de *natura*. Entre ellos destaca Servio (inic. s. V): en su *Commentarius in artem Donati* se encuentran 11 ejemplos de *naturaliter* frente a uno de *natura*; *natura* se halla en contraposición a *positione* y rodeado, en su contexto, de varios usos de *naturaliter*; la simetría con *positione* y el posible deseo de variar podría justificar la presencia del único ejemplo de *natura* en esta obra:

GLK IV 426, 31 ss. in disyllabis vero unus modus est, qui circumflexum ostendit accentum, quotiens prior naturaliter longa est et ultima naturaliter brevis, ut meta Creta Roma. aliter vero acutum habet, sive ambae natura longae fuerint, ut leges, sive positione longae, ut princeps, sive naturaliter breves, id est duae syllabae, ut ego, ut ait Virgilius 'ast ego quae divum incedo' 47.

En *De finalibus* sólo se usa *natura*, y ello en dos ocasiones, en una ligado a *longa* (*GLK IV 449, 10*) y en la otra a *producta* (452, 27), pero se trata de una obra cuya autoría ha sido puesta en duda por Jeep⁴⁸. En el *Comentario* a la *Eneida*, frente a 19 ejemplos de *naturaliter*⁴⁹, los tres únicos registrados de *natura* se hallan en las adiciones del llamado «Servius Danielis»⁵⁰. Por tanto, la

38. III 269 (p. 71, 17 J. WILLIS); 269 (p. 71, 20); 269 (p. 71, 25); 269 (p. 72, 3); 269 (p. 72, 10); 271 (p. 73, 13); 275 (p. 74, 19).

39. III 279 (p. 77, 12).

40. *GLK II* 23, 13; 52, 18; 110, 4; 120, 17; 133, 25; 279, 9; 325, 14; 461, 7; 464, 12; 506, 11; 509, 13; III 74, 18.

41. *GLK II* 109, 19; 123, 12; 466, 23; 29.

42. *GLK II* 110, 26; 481, 5; 486, 22; 514, 12; 521, 18.

43. *GLK VII* 228, 14; 229, 5; 10; 230, 23; 26; 27; 231, 10; 33; 242, 17; 251, 32.

44. *GLK VII* 229, 17; 18; 230, 16; 233, 25; 30; 234, 18; 248, 3.

45. *GLK VII* 237, 26. Este pasaje recoge doctrina de Servio, *De finalibus* (*GLK IV 452, 27*).

46. *GLK VII* 230, 15; 230, 19; 20; 247, 33; 249, 11.

47. Otros casos de *naturaliter*: *GLK IV* 423, 26; 34; 426, 27; 30; 427, 3; 444, 13.

48. 1893, p. 55, cf. L. HOLTZ, 1981, p. 223, n. 6.

49. *Aen.* 1, 73 (p. 41, 10 G. THILO – H. HAGEN); 1, 116 (p. 54, 9); 1, 118 (p. 55, 2); 1, 185 (p. 74, 24); 1, 489 (p. 155, 1); 1, 535 (p. 164, 17); 1, 575 (p. 174, 12); 2, 417 (p. 285, 15); 3, 390 (p. 411, 19); 4, 126 (p. 485, 18); 4, 291 (p. 516, 26); 4, 413 (p. 538, 20); 4, 549 (p. 562, 8); 6, 104 (p. 21, 24); 6, 779 (p. 110, 18); 7, 16 (p. 127, 3); 10, 473 (p. 441, 1); 11, 4 (p. 477, 14).

50. *Aen.* 1, 2 (p. 8, 7); 1, 611 (p. 180, 8); 3, 122 (p. 365, 17).

preferencia de Servio por el adverbio frente al ablativo *natura* se nos muestra, según esto, bastante evidente.

En esta línea sigue Pompeyo (s. V), el gramático que utiliza el adverbio mayor número de veces: 72 ejemplos de *naturaliter* frente a uno de *natura*. En su *Commentum artis Donati* la única aparición del ablativo se halla junto a *longa*, en un pasaje en que, como en el caso de Servio comentado anteriormente, está en contraposición a *positione*:

GLK V 114, 2 s. ergo omnis syllaba, quae naturaliter brevis est, unum habet tempus; quae longa est, sive natura sive positione, duo habet tempora.

La distribución del adverbio en orden creciente es la siguiente: *n. correpta* (2x), *n. producta* (4x), *n. longa* (31x) y *n. brevis* (35x). Tanto *naturaliter correpta* como *naturaliter producta* van referidas a *vocalis*, *littera* o a una determinada letra⁵¹. Las otras expresiones, es decir, *naturaliter brevis* y *naturaliter longa*, salvo algún que otro ejemplo en que el referente es igualmente *littera* o *vocalis* (GLK V 128, 35; 36), suelen ir habitualmente referidas, de manera más o menos directa, a *syllaba*:

GLK V 114, 2 s. ergo omnis syllaba, quae naturaliter brevis est, unum habet tempus; quae longa est, sive natura sive positione, duo habet tempora.⁵²

112, 34 Haec ratio est, ut tantum valeat syllaba | naturaliter longa, quantum valet positione longa.⁵³

En la obra de Ps. Sergio (s. V?) *naturaliter* va referido tanto a *longa* (5x)⁵⁴ como a *brevis* (2x)⁵⁵, frente a *natura*, relacionado en todos los casos con *longa* (3x)⁵⁶. Una proporción similar se halla en los *Excerpta de Scauri et Palladii libris* de Audax (s. V), donde *naturaliter* aparece 11 veces frente a *natura* (4x)⁵⁷. *Naturaliter longa* es la expresión más habitual (10x)⁵⁸; *naturaliter producta* es usada una sola vez (GLK VII 330, 10). Y algo parecido puede decirse del *De accentibus* del Ps. Prisciano: *natura* es utilizada sólo una vez⁵⁹ y *naturaliter* cuatro⁶⁰.

51. GLK V 106, 18; 115, 31; 128, 22; 25; 26.

52. Además 106, 2; 116, 19; 117, 7; 16; 118, 4; 121, 19; 128, 19; 29; 30; 39; 129, 4; 12; 16; 20; 21; 22; 24; 28; 34; 130, 5; 7; 9; 14; 131, 35; 232, 21; 22; 241, 32; 284, 8; 285, 22; 297, 15; 18.

53. También 107, 21; 112, 36; 113, 4; 14; 26; 116, 17; 118, 30; 121, 20; 128, 23; 32; 35; 39; 129, 4; 7; 8; 11; 15; 21; 28; 130, 4; 8; 241, 31; 280, 17; 284, 14; 297, 16.

54. GLK IV 479, 17; 482, 24; 31; 483, 13; 14.

55. GLK IV 482, 28; 483, 9.

56. GLK IV 478, 16; 483, 15.

57. GLK VII 327, 21; 330, 1; 3.

58. GLK VII 358, 10; 12; 13; 20; 22; 23; 26; 359, 1; 3; 11.

59. GLK III 526, 31.

60. GLK III 521, 7; 22; 23.

En la obra de Adamantio (o Martirio), gramático cuya vida se sitúa con ciertas reservas en el siglo VI –anterior, en todo caso, a Casiodoro (c. 485-580)–, se observa también un mayor uso de *naturaliter* (3x: GLK VII 188, 10; 190, 5; 192, 1) que de *natura* (2x: GLK VII 186, 1; 7). Casiodoro utiliza su texto junto al de otra serie de autores para la elaboración del *De orthographia*. En consecuencia, todos los ejemplos señalados en su obra pueden verse igualmente en el texto de Casiodoro, es decir, *natura longa* (GLK VII 185, 12 y 186, 5) y *naturaliter longa* (GLK VII 188, 6; 190, 7; 191, 14). Hay, además, en él un pasaje (GLK VII 164, 2) no tomado de Adamantio, que será luego recogido en el siglo VIII en la *Orthographia* de Alcuino (GLK VII 307, 9) y que constituirá el único ejemplo de la expresión *naturaliter longa* en el maestro de York. Dos veces seguidas se halla también en Adamantio la expresión *naturalis longa* (GLK VII 188, 6; 7), una de ellas sustituida en Casiodoro por *naturaliter longa* (GLK VII 188, 6).

Julián de Toledo, si bien emplea *natura* en algunos casos (4x)⁶¹, utiliza, sobre todo, *naturaliter* (21x)⁶².

En el *Ars metrica* del ms. Parisino 13026, atribuido a Cruindmelo (s. IX) predomina igualmente *naturaliter* (18x) sobre *natura* (10x). *Natura* se une a *brevis* (4x)⁶³ y a *longa* (6x)⁶⁴. Lo mismo ocurre con *naturaliter*, que se halla tanto junto a *brevis* (6x) como junto a *longa* (12x)⁶⁵.

4.2.3. En *De ultimis syllabis* del Ps. Probo se reparten por igual *natura* (7x)⁶⁶ y *naturaliter* (7x)⁶⁷.

4.3. Hay finalmente una serie de autores en cuya obra se utiliza exclusivamente el término *naturaliter*. Un solo caso, con la expresión *naturaliter longa*, puede verse en el comentario de Lactancio Plácido (ca. 350 / 400) a la *Tebaida* de Estacio:

In Theb. 10, 813, (p. 613, 771 R. D. SWEENEY) *VIDEN syllaba cum naturaliter longa sit, tamen eam corripuit secutus auctoritatem Maronis dicentis <Aen. VI 779>: 'uiden, ut geminae stent cornua cristae?'*

Este pasaje es cercano al siguiente de Servio:

61. p. 128, 31 (ed. M. A. H. MAESTRE YENES); p. 133, 138.

62. p. 171, 28; p. 171, 31; p. 127, 8; p. 128, 19; p. 171, 38; p. 128, 37; p. 127, 10; p. 128, 32; p. 128, 38; p. 171, 36; p. 172, 48; p. 172, 50; p. 180, 40; p. 139, 90; p. 136, 20; p. 145, 6; p. 150, 10; p. 132, 118; p. 171, 34; p. 171, 32.

63. *metr.* p. 3, 21 (ed. J. HUEMER); p. 14, 21; 15, 13; 39, 13.

64. p. 5, 22; 9, 33; 11, 34; 17, 11; 18, 5.

65. p. 13, 23; 5, 26; 7, 16; 9, 26; 9, 31; 13, 23; 15, 17; 15, 28; 16, 7; 17, 26; 22, 25; 28; 40, 2; 12; 17; 29; 41, 2; 42, 18.

66. GLK IV 235, 11; 248, 18; 256, 17; 251, 32; 224, 4; 255, 9; 256, 17.

67. GLK IV 253, 34; 220, 16; 222, 34; 233, 22; 235, 28; 245, 7; 252, 15.

Aen. 6, 779 (p. 110,18 G. THILO-H. HAGEN) *VIDEN 'den' naturaliter longa est, brevem tamen eam posuit, secutus Ennium: et adeo eius est inmutata natura, ut iam ubique brevis inveniatur.*

Tres ejemplos se hallan en el *De finalibus metrorum* del Ps.Máximo Victorino (s. V/VI?) (*GLK* VI 231, 8; 233, 12; 239, 2); uno en el *Ars de verbo* de Eutiques, discípulo de Prisciano (*GLK* V 471, 10).

En San Isidoro de Sevilla (s. VII)⁶⁸ *naturaliter* aparece tres veces junto a *longa* y uno junto a *brevis*; todas ellas en el mismo capítulo (*Etym.* I 18, 4). Se trata de un pasaje que recoge doctrina del cap. *De accentibus* del *Comm. in Donatum* de Servio (*GLK* IV 426, 27 ss.) y del *Commentum artis Donati* de Pompeyo⁶⁹ (*GLK* V 128, 22 ss.), obras en las que ha quedado patente el uso frecuente del adverbio *naturaliter*.

Por último, se hace también uso exclusivo del adverbio en un par de textos gramaticales anónimos más tardíos: en el *Ars Anonyma Bernensis* (s. VIII) dos ejemplos de *naturaliter*: *GLK* VIII 70, 17; 71, 3; y tres en el *Codex Bernensis* 83 (s. X): *GLK* VIII 176, 36; 177, 3; 182, 22.

5. Todos los datos anteriores se recogen en la siguiente tabla:⁷⁰

Autor	Brevis		Longus		Correptus		Productus		Total
	Nat.	Naliter.	Nat.	Naliter.	Nat.	Naliter.	Nat.	Naliter.	
Quintiliano	2:100/5	-	-	-	-	-	-	-	2
Gelio	-	-	1:100/0,6	-	-	-	-	-	1
Vel. Longo	1:100/2,5	-	-	-	-	-	-	-	1
Ter. Escauro	-	-	2:100/1,3	-	-	-	-	-	2
Ter. Mauro	-	-	1:100/0,6	-	-	-	-	-	1
Sacerdote	-	-	4:100/2,5	-	-	-	-	-	4
Ps.Prob., <i>Ca.</i>	-	-	3:100/1,9	-	-	-	-	-	3
Ps.Prob., <i>ult.</i>	3:21,4/7,5	2:14,3/2,9	4:28,6/2,5	5:35,7/4,1	-	-	-	-	14
Carisio	-	-	6:100/3,8	-	-	-	-	-	6
Diom., <i>ars</i>	1:6,3/2,5	-	15:93,7/9,5	-	-	-	-	-	16
Diom., <i>Hor.</i>	-	1:50/1,4	-	1:50/0,8	-	-	-	-	2
Atil. Fortun.	1:20/2,5	-	4:80/2,5	-	-	-	-	-	5
Plac., <i>Stat.</i>	-	-	-	1:100/0,8	-	-	-	-	1
Victor., <i>ars</i>	1:10/2,5	-	6:60/3,8	2:20/1,6	-	-	-	1:10/7,1	10
Afonio	5:38,5/12,5	-	8:61,5/5,1	-	-	-	-	-	13
Ps.Vict., <i>De art.</i>	-	-	2:66,7/1,3	-	-	-	-	1:33,3/7,1	3
Dositeo	-	-	5:83,3/3,2	-	-	-	-	1:16,7/7,1	6
Donato	-	-	4:100/2,5	-	-	-	-	-	4
Serv., <i>Comm.</i>	-	6:50/8,6	1:8,3/0,6	4:33,3/3,2	-	-	-	1:8,3/7,1	12

68. Cf. F. FUENTES MORENO 1987 s.vv.

69. Sobre Servio y, sobre todo, Pompeyo como fuentes de la gramática de San Isidoro, cf. J. FONTAINE 1983, pp. 191 ss.

70. En ella aparecen los diferentes autores en la primera columna, siguiendo en la medida de lo posible un orden cronológico; cada una de las restantes columnas presenta una secuencia de números: el primero indica las veces que cada expresión aparece en el autor correspondiente; el segundo, separado del primero por dos puntos (:), indica el porcentaje de la expresión con respecto a las demás dentro del mismo autor, es decir, el porcentaje en sentido horizontal dentro de la misma línea de la tabla; el último número, separado del anterior por una barra inclinada (/), expresa el porcentaje en sentido vertical en cada una de las columnas.

Serv., <i>fin.</i>	-	-	1:50/0,6	-	-	-	1:50/14,3	-	2
Serv., <i>Aen.</i>	3:13,6/7,5	7:31,8/10	-	12:54,5/9,7	-	-	-	-	22
Ps. Sergio	-	2:20/2,9	3:30/1,9	5:50/4,1	-	-	-	-	10
Cledonio	1:7,7/2,5	-	12:92,3/7,6	-	-	-	-	-	13
Pompeyo	-	35:47,9/50	1:1,4/0,6	31:42,5/25,2	-	2:2,7/50	-	4:5,5/28,6	73
Marc. Capel.	-	-	10:90,9/6,3	1:9,1/0,8	-	-	-	-	11
Focas	-	-	1:100/0,6	-	-	-	-	-	1
Ps. Aspro	1:33,3/2,5	-	2:66,7/1,3	-	-	-	-	-	3
Ps.Serg., <i>Expl.</i>	-	-	5:100/3,2	-	-	-	-	-	5
Ps.Max.Vict. <i>final. metr.</i>	-	-	-	2:66,7/1,6	-	1:33,3/25	-	-	3
Max. Vict., <i>rat. metr.</i>	4:28,6/10	-	10:71,4/6,3	-	-	-	-	-	14
Ps. Acrón	1:100/2,5	-	-	-	-	-	-	-	1
Audax	-	-	4:26,7/2,5	10:66,7/8,1	-	-	-	1:6,7/7,1	15
Prisc., <i>Inst.</i>	-	-	14:60,9/8,9	5:21,7/4,1	-	-	4:17,4/57,1	-	23
Ps.Prisc., <i>acc.</i>	-	1:20/1,4	-	2:40/1,6	-	-	1:20/14,3	1:20/7,1	5
Eutiques	-	1:50/1,4	-	1:50/0,8	-	-	-	-	2
Martirio	-	-	2:40/1,3	3:60/2,4	-	-	-	-	5
Casiodoro	-	-	2:25/1,3	6:75/4,9	-	-	-	-	8
Jul.Toledo	1:4/2,5	5:20/7,1	3:12/1,9	12:48/9,7	-	1:4/25	-	3:12/21,4	25
Isid. Sevilla	-	1:25/1,4	-	3:75/2,4	-	-	-	-	4
Virg. Gram.	-	-	3:100/1,9	-	-	-	-	-	3
Aldelmo	-	-	3:100/1,9	-	-	-	-	-	3
Beda	11:45,8/27,5	3:12,5/4,3	7:29,1/4,4	2:8,3/1,6	-	-	1:4,2/14,3	-	24
Alcuino	-	-	-	1:100/0,8	-	-	-	-	1
Ars an. Bern.	-	-	-	1:50/0,8	-	-	-	1:50/7,7	2
Cruindmelo	4:14,3/10	6:21,4/8,6	6:21,4/3,8	12:42,8/9,7	-	-	-	-	28
Sed. Escoto	-	-	2:100/1,3	-	-	-	-	-	2
Cod.Bern. 83	-	-	-	2:100/1,6	-	-	-	-	2
Total	40	70	157	124	0	4	7	14	416

El estudio de estos datos permite hacer algunas consideraciones:

1. De un total de 416 ejemplos, el número de casos registrados de *naturaliter* (212x: 51%) supera ligeramente el de *natura* (204x: 49%).
2. El adjetivo *longus* es el que más a menudo aparece acompañado de alguno de los dos términos estudiados, es decir, de *natura* o *naturaliter* (281x: 67,6%); lo siguen *brevis* (110x: 26,4%), *productus* (21x: 5%) y *correptus* (4x: 1%).
3. *Longus* es complementado más por *natura* (157x: 55,9%) que por *naturaliter* (124x: 44,1%). A *brevis* se le une más a menudo *naturaliter* (70x: 63,6%) que *natura* (40x: 36,4%); lo mismo ocurre con *productus*: *naturaliter* (14x: 66,7%), *natura* (7x: 33,3%); y finalmente *correptus* es acompañado exclusivamente por el adverbio (4x: 100%).
4. De la expresión *natura correptus* (-a) no se encuentra ejemplo alguno; no ocurre, sin embargo, lo mismo con las demás formas. La expresión *naturaliter correptus* (-a) se halla escasamente documentada; de ella hace uso principalmente Pompeyo Mauro, lo que no parece extraño en un autor que utiliza tan a menudo dicho adverbio. Algo mayor es el número de ejemplos de *productus* (-a): junto a *naturaliter* el doble de casos que junto a *natura*.
5. En cuanto a la distribución entre los diversos autores o épocas, puede destacarse que antes del siglo IV sólo se documenta el uso del ablativo *natura*; así en Quintiliano, Aulo Gelio, Terencio Escauro, Terenciano Mauro,

Velio Longo o Sacerdote. A partir de este siglo *naturaliter* entra en escena y hace la competencia a *natura*. No obstante, esta última sigue siendo la única forma utilizada por una serie de gramáticos de éste y de siglos posteriores, como Carisio, Donato, Atilio Fortunaciano, Aftonio, Ps. Probo (*Cath.*), Cledonio, Focas, Ps. Aspro, Ps. Sergio, Máximo Victorino, Ps. Acrón, Virgilio Marón, Aldelmo y Sedulio Escoto.

6. Un número considerable de autores utiliza ambas formas, si bien en diferentes proporciones; así, mientras Diomedes, Mario Victorino, Dosíteo, Marciano Capela, Prisciano o Beda, emplean habitualmente *natura*, haciendo uso del adverbio sólo en contadas ocasiones, otros, en cambio, hacen de *naturaliter* su forma preferida. Esto ocurre especialmente con los comentaristas de Donato: la ausencia del adverbio en el *ars Donati*⁷¹ donde sólo aparece *natura*, contrasta en la obra de Servio con el predominio de *naturaliter* (30x: 83,3%) sobre *natura* (6x: 16,7%)⁷²; y este predominio es aún mayor en el africano Pompeyo Mauro (72x: 98,6% / 1x: 1,4%), cuyo *Comentario* a Donato debe mucho al de Servio⁷³, y cuya influencia se deja sentir también en otros textos gramaticales más tardíos; entre ellos, el *ars grammatica* de Julián de Toledo⁷⁴, donde la balanza se inclina claramente a favor de *naturaliter* (21x: 84%), frente a *natura* (4x: 16%); y, en términos más o menos parecidos, se encuentra el texto de Cruindmelo⁷⁵, en el que *naturaliter* (18x: 64,3%) supera con creces a *natura* (10x: 35,7%).
7. Por último, hay algunos autores que hacen uso exclusivamente de *naturaliter* en los pocos casos en que necesitan recurrir en su obra a alguna de estas dos formas. Entre ellos sobresale San Isidoro de Sevilla, en cuyo texto la presencia de tal término podría deberse simplemente, al igual que en algunos otros autores, a que recoge doctrina de gramáticos anteriores; en su caso, doctrina de Servio o de Pompeyo, gramáticos que, como hemos visto, son los más representativos usuarios del adverbio *naturaliter*.

71. No tenemos en cuenta el único ejemplo de *naturaliter* en Donato junto al verbo *praepone* (*GLK* IV 391, 1).

72. En otro trabajo anterior he puesto de manifiesto cómo a partir de Servio (*De finalibus*) alcanza también un amplio desarrollo el término *brevis* como tecnicismo prosódico frente al más antiguo *corripio*, cf. F. FUENTES MORENO 2008, pp. 129 ss.

73. Cf. L. HOLTZ 1971, p. 48; 1977, p. 525.

74. Cf. L. HOLTZ 1971, p. 51; D. CRUZ CABRERA 2000, p. 1193.

75. Cruindmelo cita explícitamente a Pompeyo en numerosas ocasiones: cf. F.M. PLAZA PICÓN 1992, pp. 702-703.

BIBLIOGRAFÍA

- C. BARWICK – F. KÜHNERT, 1964: *Flavii Sosipatri Charisii, Artis Grammaticae libri V*, Lipsiae.
- J.-W. VON BECK, 1993: *Terentianus Maurus. De syllabis*, herausgegeben, übersetzt und erläutert..., Göttingen.
- G. BONNET, 2005: *Dosithée. Grammaire Latine*, texte établi, traduit et commenté par..., Paris.
- CH. CIGNOLO, 2002: *Terentiani Mauri. De litteris, de syllabis, de metris*, I: Introduzione, testo critico e traduzione italiana; II: Commento, appendici e indici, Hildesheim – Zürich – New York.
- D. CRUZ CABRERA, 2000: *Donatus et eius commentatores*, SLRM, vol. XVII, Granada.
- M. DEL CASTILLO HERRERA, 1989: *Diomedes*, SLRM, vol. V, Granada.
- M. DEL CASTILLO HERRERA, 1997: *Priscianus*, SLRM, vol. XIV, Granada.
- P. R. DÍAZ Y DÍAZ, 1987: *Rhetores*, SLRM, vol. II, Granada.
- P. R. DÍAZ Y DÍAZ – F. FUENTES MORENO, 2007: *Reliqua Scripta Metrica et Musica*, SLRM, vol. XIX, Granada.
- A. ERNOUT – A. MEILLET, 1967^a: *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine*, Paris.
- J. FONTAINE, 1983²: *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, deuxième édition revue et corrigée, Paris. [1^o éd. 1959].
- F. FUENTES MORENO, 1987: *Isidorus Hispalensis*, SLRM, vol. IV, Granada.
- F. FUENTES MORENO, 2008: «Brevio / corripio: tecnicismos prosódicos en los gramáticos latinos», *Florentia Iliberitana*, 19 (2008), pp. 127-141.
- F. FUENTES MORENO – C. LÓPEZ DELGADO, 2002: *Reliqua Scripta Grammatica*, SLRM, vol. XVIII, Granada.
- GLK: *Grammatici Latini*, ed. H. KEIL, Leipzig 1855-1880.
- R. HIERSCHE, 1957: «Herkunft und Sinn des Terminus 'positione longa'», *Forschungen und Fortschritte*, XXXI, pp. 280-285.
- L. HOLTZ, 1971: «Tradition et diffusion de l'oeuvre grammaticale de Pompée, commentateur de Donat», *Revue de Philologie*, 45 (1971), pp. 48-83.
- L. HOLTZ, 1977: «À l'école de Donat, de saint Augustin à Bède», *Latomus*, 36 (1977), pp. 522-538.
- L. HOLTZ, 1981: *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, étude et édition critique, Paris.
- J. HUEMER, 1883: *Cruindmeli sive Fulcharii Ars Metrica*, Wien.
- L. JEEP, 1893: *Zur Geschichte der Lehre von den Redetheilen bei den lateinischen Grammatikern*, Leipzig.
- O. KELLER, 1904: *Pseudacronis Scholia in Horatium vetustiora*. Vol. II: *Schol. in sermones, epistulas artemque poeticam*, Lipsiae.
- J. LIÉBANA PÉREZ, 1991: *Terentianus Maurus*, SLRM, vol. IX, Granada.
- B. LÖFSTEDT, 2003: *Virgilius Maro Grammaticus. Opera omnia*, edidit..., Monachii et Lipsiae.
- C. LÓPEZ DELGADO, 1989: *Charisius*, SLRM, vol. VI, Granada.
- M. A. H. MAESTRE YENES, 1973: *Ars Iuliani Toletani Episcopi. Una gramática latina de la España visigoda*, estudio y edición crítica, Toledo.
- I. MARIOTTI, 1967: *Marii Victorini Ars Grammatica*, Introduzione, testo critico e commento a cura di..., Firenze.
- F. M. PLAZA PICÓN, 1992: *Aldhelmus, Beda, Bonifatius, Cruindmelus*, SLRM, vol. X, Granada.

G. POLARA, 1979: *Virgilio Marone Grammatico. Epitome ed Epistole*, edizione critica a cura di G. Polara, traduzione di L. Caruso e G. Polara, con una Nota e un'Appendice, Napoli.

SLRM = *Scriptores Latini de re metrica. Concordantiae, indices*, Granada, 19 vols., 1987 y ss.

R. D. SWEENEY, 1997: *Scholia in Statii Thebaida (In Statii Thebaida commentum)*, Teubner.

G. THILO –H. HAGEN, 1961: *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina Commentarii*, reprograph. Nachdruck der Ausgabe (I: Leipzig 1878-81; II: Leipzig 1883-84), Hildesheim.

ThL: Thesaurus linguae Latinae, Leipzig 1900-.

J. WILLIS, 1983: *Martianus Capella*, edidit..., Leipzig.

LA POÉTICA DE LA AGUDEZA LITERARIA

EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR
Universidad de Extremadura

Resumen: La cuestión aquí planteada es la del contexto o estética poéticos en los que se mueve la agudeza de ingenio. Para ello hay, en primer lugar, que definir, con claridad, qué es esa agudeza. Y así lo hacemos, tomando como punto de partida la doctrina del maestro que con más profundidad definió la agudeza: Baltasar Gracián. Y hay, en segundo lugar, que analizar las condiciones poéticas en las que se mueve esa agudeza. Entre esas condiciones se encuentran estas tres: desde el punto de vista diacrónico, la agudeza de ingenio es más bien propia de una poética posclásica o barroca que de una poética clásica; desde el punto de vista de la forma, se adapta bien, en latín, al epigrama, y, en castellano, a la redondilla y a la décima; y desde el punto de vista de las figuras, prefiere las figuras de pensamiento por encima de las figuras de palabra.

Palabras clave: Poética, agudeza, literatura barroca, epigrama, décima, figuras retóricas

Summary: The issue raised here is that of the poetic context or aesthetics where the wit sharpness moves. For that, it is necessary to first clearly define what we understand for «sharpness». And so we do this, taking as a starting point the doctrine from the master that most deeply define sharpness: Baltasar Gracián. And also it is necessary, in the second place, to analyse the poetics conditions where this sharpness moves. Among these conditions three could be mentioned: from the diachronic point of view, the wit sharpness belongs more to a post-classic or baroque poetics than to a classic poetics; from the form point of view, it is well adapted, in Latin, to the epigram and in Castilian to the quatrain and to the stanza; and from the point of view of the figures, it prefers the thoughts figures compared to the word figures.

Keywords: Poetics, witticism, baroque literature, epigram, «décima», figure of speech.

La cuestión aquí planteada es la del contexto o estética poéticos en los que se mueve la agudeza de ingenio literaria. Para ello hay, en primer lugar, que definir, con claridad, qué es la agudeza de ingenio. Y así lo haremos, tomando como punto de partida la doctrina del maestro que con más profundidad definió la agudeza: Baltasar Gracián. Y hay, en segundo lugar, que ver cuáles son las condiciones poéticas en las que se mueve esa agudeza. En este trabajo pretendemos comprobar cómo, entre esas condiciones, se encuentran estas tres: desde el punto de vista diacrónico, la agudeza de ingenio es más bien propia de una poética posclásica o barroca que de una poética clásica y hedonista; desde el punto de vista de la forma, se adapta bien, en latín, al epigrama, y, en castellano, a la redondilla y a la décima; y desde el punto de vista de las figuras, prefiere las figuras de pensamiento por encima de las figuras de palabra. Sobre ello pretendo hablar en este trabajo.

1. LA AGUDEZA DE INGENIO

¿Qué es la agudeza o el concepto? Nada mejor que recoger la definición del que pasa por ser el maestro del conceptismo en la literatura española. No pretendo yo dar la luz definitiva a un tema que cuenta con una abundante bibliografía desde el momento mismo en que escribió Gracián sobre ello. Voy simplemente a recoger la definición que da Gracián¹. En la segunda edición de 1648 dicen los estudiosos que define el concepto de «concepto» con más claridad; dice así:

De suerte que se puede definir el Concepto: Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos (ed. 1648, disc. II, p. 42)

Se ha dicho² que esta definición, que es bastante clara, no se encuentra en la edición del *Arte de Ingenio* de 1642. La verdad es que sí se encuentra; no con las mismas palabras, pero sí con otras parecidas y, sobre todo, menos clara en apariencia:

Consiste este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto del entendimiento (ed. 1642, disc. 2, p. 140)

Así pues, para que exista una agudeza se necesitan extremos; es decir, dos ideas, dos hechos, dos constituyentes que ocupen mutuamente posiciones extremas: la vida

1. En su *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Seguimos la edición de EMILIO BLANCO, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, Cátedra, Madrid 1998. Cuando citemos una página será de esta edición o introducción.

2. E. BLANCO, p. 42.

y la muerte; el frío y el calor, la inteligencia y las armas, crecer y menguar, morir y nacer, y multitud de ellos. Esos extremos tienen que ser «cognoscibles» entre sí; es decir, tienen que ser identificables como opuestos o extremos entre sí; no se puede construir una agudeza con dos extremos que no se «conocen» el uno como extremo del otro; no se puede construir una agudeza con el extremo «vida» y el extremo «inteligencia»; ambas son extremos, como acabamos de decir, uno en relación con muerte, otro en relación con armas, pero no lo son entre sí; no son identificables como extremos entre sí. Una vez que tenemos los dos extremos, la agudeza consiste en ponerlos en armónica relación y expresar esa armónica relación con una sentencia o acto del entendimiento. Ahora bien, para que esa correlación sea armónica, artificiosa, hermosa y demás adjetivos que le da Gracián a lo largo de su obra es necesario crear un marco previo. Es ese marco el que da sentido y fuerza a la combinación armónica de los dos extremos. He aquí una ilustración de ello sacada de un ejemplo del propio Gracián; en el evangelio de san Juan se leen estas palabras del Bautista: *Illum oportet crescere, me autem minui* (Juan 3.30). En esta expresión hay una combinación de dos extremos: *crescere* y *minui* («crecer» y «menguar»); y además son dos extremos «cognoscibles» entre sí; es decir, ambos son identificables como extremos opuestos el uno al otro. Y sin embargo, eso no es una «agudeza conceptiva»; para que esa expresión del evangelio de Juan sea una agudeza necesita que sea armónica, artificiosa, hermosa, en términos de Gracián; y para ello tiene necesariamente que estar en un contexto en el que adquiera sentido y armonía, es decir, en un contexto en el que encaje armónicamente esa sentencia. Y ese contexto es el que le dio san Agustín en el ejemplo que recoge Gracián: «Nace Juan quando los días comiençan a menguar; nace Christo quando comiençan a crecer, para que se cumpla lo que el mismo Juan dixo: «él debe crecer y yo menguar»³. La frase evangélica en la que Juan dice que conviene que Cristo crezca y que él mengüe es una frase que por sí sola contiene los dos extremos – crecer y menguar – combinados entre sí, pero sólo se convierte en «agudeza conceptiva» cuando se inserta en un contexto en el que se dice que Juan nació cuando empiezan los días a menguar y Cristo cuando empiezan a crecer.

En definitiva, la agudeza conceptiva consiste en la combinación, en una frase o sentencia, de dos extremos; y esa frase o sentencia está a su vez en combinación armónica con un contexto.

2. LA AGUDEZA Y LA POÉTICA POSCLÁSICA O BARROCA

Hace ya años que Fabio Cupaiuolo⁴ trazó las líneas de la poética posclásica del siglo I de nuestra era. Este estudioso señala que una de las primeras rupturas que se produce en la poética posclásica es la que se produce entre *ars* e *ingenium*.

3. *Nascitur Ioannes cum dies inciperent minui; natus est ipse cum dies inciperent crescere; ut praefiguraretur quod ait, idem Ioannes illum oportet crescere, me autem minui* (ed. 1642, disc. 3; p. 144)

4. F. CUPAIUOLO, *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli 1973.

En la época clásica el *ars* frenaba al *ingenium* y lo mantenía dentro de los límites del *decorum*. En época posclásica el *ingenium* no se mantiene dentro de los límites del *ars*, sino que los sobrepasa. Y es que el principio clásico de la mesura es sustituido por la búsqueda de lo nuevo, lo sorprendente, lo llamativo.

Por otro lado, un nuevo asianismo se abre camino; es un asianismo adaptado a los nuevos tiempos y a las nuevas ideas⁵. En época ciceroniana el pensamiento encontraba su expresión más lógica en largos periodos, con complicados mecanismos de relaciones sintácticas. En época posclásica todo se condensa en el ámbito restringido de una frase, de una sentencia desnuda. De ahí el gusto de los poetas del siglo I por condensar en una sola frase toda la fuerza expresiva. Se imponen, pues, el *vigor* y la *brevitas* de la sentencia, de la frase corta e hiriente o chocante.

Se trata, pues, de un neosianismo, con su poética de la exaltación del *ingenium*, su búsqueda de lo nuevo, lo insólito y lo sorprendente, y su gusto por el vigor de la *brevitas*.

En este contexto estético no cabe duda de que la agudeza de ingenio encuentra terreno abonado para aparecer con toda fuerza. En ella, como se recoge en su propia denominación, el *ingenium* está por encima del *ars*. Y en ella, el gusto por lo sorprendente, lo llamativo, lo inesperado, encerrado todo ello en la brevedad vigorosa, encuentra también terreno abonado: la agudeza de ingenio sorprende, llama la atención, tiene su fuerza en la solución breve recogida en una frase, en una sentencia, en una insinuación.

En la literatura española la estética barroca es la misma que en el caso de la latina.

Desde el punto de vista estético, sobresalen la búsqueda de la novedad y de la sorpresa; el gusto por la dificultad, vinculada con la idea de que si nada es estable, todo debe ser descifrado; la tendencia al artificio y al *ingenio*; la noción de que en lo inacabado reside el supremo ideal de una obra artística.

La manifestación de todo ello es evidente en lo que se ha dado en llamar conceptismo. El conceptismo debe su nombre a los *Conceptos espirituales* (1600-1612) de Alonso de Ledesma. Su juego formal se basa en la condensación expresiva y para ello se sirve de la polisemia, las elipsis, las oposiciones de contrarios o antítesis, las paradojas.

En este contexto es evidente que se ha de encontrar muy a gusto la agudeza de ingenio, que busca también lo sorprendente a través de oposiciones, antítesis, paradojas.

3. LA AGUDEZA Y LA FORMA MÉTRICA

La agudeza conceptiva necesita, desde el punto de vista de la forma, una pieza poética en la que se puedan desenvolver las siguientes cualidades: brevedad, agilidad, altibajos; es decir una pieza en la que se mezclen el movimiento y la

5. Cf. E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, I, Berlín, 1909, 299.

línea curva. Y una pieza poética que permita tener una parte dedicada al contexto o antecedentes y otra parte en la que se recoja la agudeza. Es necesaria la brevedad, porque lo agudo, si es extenso, deja de ser agudo; es necesaria la agilidad, porque la agudeza es producto de la agilidad mental, de manera que la forma poética en que aparezca debe ser una forma ágil, rápida; y debe tener altibajos, lo que Cicerón llamó *aculei*⁶, es decir, un perfil de sierra, porque la agudeza se basa, como hemos dicho, en oposición de extremos, en contrastes. Y, lógicamente, la pieza poética en la que aparezca debe dar cabida a una parte que es el contexto y a otra que es la agudeza final.

Pues bien, estas condiciones las cumple, en latín, el epigrama, sobre todo el compuesto mediante la combinación de hexámetros y pentámetros. Y en castellano cumplen también esas condiciones la redondilla y la décima.

La identificación de la forma epigramática con la agudeza conceptiva es algo que se repite en manuales de Poética y Retórica desde hace siglos. Ya Julio César Escalígero, en sus *Poetices libri septem* (Lyon, 1561), define el epigrama como: *Poema breve cum simplici cuiuspiam rei vel personae. vel facti indicatione; aut ex propositis aliquid deducens* (III, 126). Y establece para él dos características definitivas: *brevitas et argutia*. Lo que se hace es adjudicar al epigrama las cualidades de la agudeza –brevedad, agilidad, diferencia entre exposición y conclusión–, pero no se dice por qué el epigrama se convirtió en la forma poética más apropiada para la agudeza.

Evidentemente ello ocurre porque el epigrama compuesto por la combinación de hexámetros y pentámetros tiene, desde el punto de vista de la forma, las mismas cualidades que tiene, desde el punto de vista del contenido, la agudeza conceptiva.

Es breve. Puede ser todo lo breve que se quiera: dos versos; y a partir de ahí, cuatro, seis y así sucesivamente. Pero el epigrama que recoge una agudeza de ingenio no es largo. En Marcial suelen tener, como máximo, seis u ocho versos.

Es ágil. Hay movimiento, en efecto, en el epigrama. La alternancia entre hexámetros y pentámetros produce agilidad.

Tiene altibajos o líneas curvas. Del dístico compuesto de hexámetro y pentámetro, utilizado para el epigrama, se ha dicho que «cojea». Sor Juana Inés de la Cruz, en uno de sus villancicos dedicado a San Pedro, dice: «A su maestro vengando / un verso heroico empezó;/ mas negando, / el pentámetro imitó cojeando». Un personaje de Victor Hugo, en *Nuestra Señora de París*, dice: «este banquillo cojea como un dístico de Marcial». Tiene altibajos, pues, el dístico. Cojea. Y esta forma le va bien a la agudeza conceptiva.

La décima es la estrofa que más utiliza Quevedo para sus traducciones de las agudezas de Marcial. La décima tiene movimiento y tiene líneas curvas. Y es breve: tiene diez octosílabos, que son versos también muy ligeros y ágiles. A veces Quevedo utiliza la redondilla que es aún más breve: cuatro versos. La

6. Cic., *De orat.* 2.64.4.

décima tiene cuatro rimas: dos para los cinco primeros versos y otras dos para los otros cinco; hay un claro zig-zag. Los primeros cuatro versos encierran la idea que se va desarrollar: es decir, son el marco preparatorio de la agudeza, que suele aparecer en los dos últimos versos. Además esos cuatro versos están siempre aislados al principio, ya que es obligatoria la pausa de sentido después del cuarto verso.

He aquí dos ejemplos de epigramas de Marcial traducidos respectivamente por Quevedo con una décima y con una redondilla:

*Versiculos in me narratur scribere Cinna.
Non scribit, cuius carmina nemo legit (3.9)*

Dice don Luis que me ha escrito
un soneto, y digo yo
que, si don Luis lo escribió,
será un soneto maldito.
A las obras lo remito:
luego el poema se vea.
Mas nadie que escribe crea
mientras más no se cultive,
porque no escribe el que escribe
versos que no hay quien los lea.

*Hostem cum fugeret, se Fannius ipse peremit.
Hic, rogo, non furor est, ne moriari, mori?(2.80)*

Matóse Testa al huir
de su enemigo el rigor.
Pregunto yo: ¿no es furor
matarse por no morir?

4. FIGURAS DE PENSAMIENTO

No hay nada más que hacer un breve recorrido por los distintos tipos de agudeza de ingenio que recoge Gracián para comprobar que en todas ellas opera una figura de pensamiento o algún recurso basado en el contenido, en las ideas, y nunca en la forma.

No podemos analizar todos los tipos de agudeza que recoge Gracián. Por ello recordaré sólo algunos que vienen a demostrar lo que acabo de decir.

Lo que Gracián llama, por ejemplo, agudeza de reparo no es nada más que una paradoja. Una paradoja es un contrasentido con sentido. Pues bien, en la agudeza de reparo, es precisamente la agudeza la que da el sentido al contrasentido. Es lo que sucede con el Cotta del epigrama 13 del libro X de Marcial; Cotta lo tiene todo, lujos y riquezas, y, sin embargo, siempre está triste. Ese es el contrasentido. Es la agudeza la que da sentido al contrasentido en el último verso: «¿Quieres que te diga por qué estás mal? Porque estás bien», que Gracián traduce así: «a éste, de puro bien, le va mal» (Disc. 7, p. 178).

Gracián tiene todo un apartado dedicado a las agudezas basadas en las figuras de pensamiento de traslación, como metáfora, alegoría, símil, comparación y

similares. En este caso los dos extremos de la agudeza son los dos términos puestos en relación en la metáfora; pero no todas las metáforas son agudezas conceptivas; para que haya agudeza conceptiva se necesita que la base de la semejanza o comparación sea algo no normal, algo raro; un ejemplo es la comparación «el duque es un león valiente»; ahí hay una metáfora, pero no hay agudeza conceptiva, porque la relación entre duque y león, en este caso, no es rara, ni sutil; es una relación normal; es una frase retórica, pero no conceptuosa. Sin embargo, cuando Juan Rufo, ante el duque de Osuna al que un arcabuz le había reventado el dedo pulgar de la mano, dice esto: «¡Cómo ha de quedar (el duque) sino como un león, con una uña menos!»⁷, la comparación se hace también entre el duque y el león, pero la base de la comparación no es ahora la valentía, sino el hecho de que el duque tenga cuatro uñas, como el león; esto es raro, extraño, y por tanto sí da lugar a una agudeza conceptuosa; es retórico –una metáfora– y es también conceptuoso.

De Marcial trae Gracián un ejemplo de este tipo de agudeza. Se trata del epigrama 3.43, dirigido a Letino, quien tenía el pelo blanco y se lo tiñó de negro:

*Mentiris iuvenem tinctis, Lentine (sic) Gracián), capillis,
Tam subito corvus, qui modo cygnus eras*

Aquí utiliza Marcial una doble metáfora: Letino, que hace nada era un cisne, con la calva blanca, ahora es un cuervo, con una peluca negra; y la agudeza está en que en ambos casos la base de comparación es un hecho raro: el color del pelo de Letino y su cambio.

Tras las metáforas, Gracián trata, dentro todavía de las agudezas por semejanza, de las comparaciones; un comparación puede producir también agudezas conceptivas. Siempre, claro está, que la comparación se base, como ocurre en los otros casos, en una circunstancia especial, en una contingencia llamativa; es decir, se base en algo raro, extraño o llamativo. De nuevo trae aquí tres ejemplos de Marcial: el primero es del epigrama 1.6, en el que Marcial compara al águila que lleva entre sus garras un niño sin hacerle ningún daño con el león del César en cuyas fauces juega indemne una liebre; aquí, la contingencia llamativa es evidentemente que una liebre juegue indemne en las fauces de un león. El segundo es el epigrama del *liber de spectaculis* en el que compara el nacimiento de la cría de una fiera en el anfiteatro a través de la herida producida por la lanza con el nacimiento de Baco, a quien Júpiter sacó, todavía no formado, rajando el vientre de su madre Semele; aquí, la circunstancia excepcional y llamativa es el nacimiento de un animal a través de la herida de lanza que tiene su madre en el vientre –hecho en el que ya de por sí hay una agudeza conceptiva, que no está en Marcial, pero que sí apunta Gracián: la misma herida sirve de vida para el hijo y

7. JUAN RUFO, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua, Madrid, 1971, número 279, p. 105.

de muerte para la madre—. Y el tercero es el epigrama de 3.66, en el que compara al asesino de Cicerón, Antonio, con el asesino de Pompeyo, Fotino, el esclavo del faraón, y dice que Antonio es peor asesino, porque mató para darse gusto a sí mismo, mientras que Fotino lo hizo para dar gusto a su amo; la contingencia extraña, en este caso, es que alguien mate por gusto. En todos los casos hay comparación entre dos extremos o polos, siendo uno de ellos una contingencia extraña o llamativa.

Agudezas de transformación son aquellas en las que un extremo es la interpretación aparente y normal de un hecho y el otro es la interpretación sutil y rebuscada del mismo hecho. El primer ejemplo que aduce Gracián es éste: al Gran Capitán se le quemó una vez la pólvora antes de comenzar la batalla; la interpretación aparente y normal de este hecho es que aquello era una desgracia; pues bien, el Gran Capitán lo interpretó como fuegos artificiales anunciando la victoria; esta es la interpretación sutil y rebuscada del hecho; es una agudeza por transformación. Un ejemplo de Marcial (5.69): al comentar el asesinato de Cicerón por Antonio y el hecho de que, muerto ya Cicerón, le cortara la lengua, dice:

*Quid prosunt sacrae pretiosa silentia linguae? /
Incipiunt omnes pro Cicerone loqui* (Disc. 16.p. 219)

Los extremos son: uno, la interpretación normal que habría que dar a la muerte y mutilación de la lengua de Cicerón —que Antonio quiso callar para siempre a Cicerón—; el otro, la interpretación que da Marcial: que no le hizo callar, sino que por Cicerón hablará todo el mundo; es decir, Antonio no pudo callar a Cicerón con el asesinato y la mutilación de la lengua.

El siguiente tipo de agudeza tratado por Gracián en el Discurso 17 es el producido por encarecimiento; en este caso, el primer extremo es una circunstancia y el otro extremo es la interpretación exagerada y sutil de esa circunstancia; para que haya agudeza conceptuosa, la circunstancia primera tiene que ser extraordinaria o rara; de lo contrario, la interpretación exagerada será una hipérbolo, una figura retórica, pero no una agudeza conceptiva. El primer ejemplo de Gracián es el comentario que hace Plinio a la muerte de Nerva tras haber adoptado a Trajano; la circunstancia extraordinaria y primer extremo es la muerte de Nerva inmediatamente después de haber adoptado de Trajano; la interpretación exagerada y segundo extremo es que así los dioses quisieron que, tras aquella acción divina e inmortal, no volviera a hacer ninguna humana y mortal⁸, frase en la que, a su vez, tenemos la agudeza conceptiva en la que se combina lo divino e inmortal con lo humano y mortal. Gracián aduce varios ejemplos de agudeza por encarecimiento en Marcial; así el de 6.53: el hecho extraordinario es que Andrágoras, tras haber bebido y cenado alegremente con él, con Marcial, por la

8. *Dii coelo vindicaverunt, ne quid post illud divinum et immorale factum, mortale faceret* (Plinio, *Paneg.* 10.4)

mañana apareció muerto; la interpretación inesperada es que se soñó con el médico Hermócrates: *In somnis medicum viderat Hermocratem*. Otro ejemplo de Marcial (*De spectaculis* 18): un tigre despedaza a un león en el anfiteatro; ese es el primer extremo y la circunstancia rara y extraordinaria (*Res nova, non nullis cognita temporibus*); el segundo término es la interpretación: que esa fiereza la había adquirido el tigre desde que estaba entre los hombres (*postquam inter nos est, plus feritatis habet*, v. 6).

La agudeza que Gracián llama de crisis se basa en la interpretación del sentido de un hecho. Es, pues, algo de contenido, y no de forma. Etimológicamente, crisis es el punto de inflexión en un proceso, generalmente en el proceso de una enfermedad; para Gracián, es también una inflexión, concretamente en la interpretación de la conducta de una persona; el esquema de la agudeza sería éste: el primer extremo es la conducta conocida de una persona; esa conducta lleva, normalmente, a una interpretación lógica; pues bien, la agudeza consiste en que la interpretación que se da no es la esperada, sino una inesperada; se flexiona, pues, o tuerce el curso normal de la interpretación. La crisis es de varios tipos. En primer lugar, crisis maliciosa: evidentemente, en ella la agudeza consiste en interpretar para mal la conducta de una persona. En esto, dice Gracián, fue maestro Tácito. Pero la verdad es que trae como ejemplos varios epigramas de Marcial. Así el epigrama 25 del libro 7, en el que Marcial se dirige a un poeta que escribe versos insulsos y pretende que le lean; al final le dice Marcial que le lean los niños, que él prefiere algo más sabroso. Muy representativo de este tipo de agudeza es el epigrama 79 del libro 8: Fabulla es una muchacha que siempre se hace acompañar por otras mujeres feas y viejas; esa es la conducta y el primer extremo de la agudeza; el segundo extremo es la interpretación de Marcial: *sic formosa, Fabulla, sic puella es*. Otro ejemplo: el 10.46, donde la conducta es la de Gelio, que siempre está edificando en su casa; y la interpretación de Marcial es ésta: lo hace para que, cuando le pidan dinero, tener la excusa de que está de obras. Al viejo y rico Gaurio los cazaherencias le hacen muchos regalos; esa es la conducta reflejada en el epigrama 27 del libro 8; y es que los cazaherencias están deseando que se muera.

Otro tipo de crisis es la crisis irrisoria. En ella la interpretación de la conducta es cómica; se hace que esa conducta termine en necesidad. En este caso, Gracián trae dos epigramas de Marcial de tono lúdico y burlesco; uno de ellos fue traducido por Quevedo. Es el epigrama 37 del libro I:

*Ventris onus misero (nec te pudet) excipis auro,
Basta, bibis vitro, carius ergo cacas* (Disc. 20, p. 243)⁹

Al cagar en bacín de oro y beber en vaso de vidrio, la intención de Basa, dice Marcial, es proclamar que él caga más caro que bebe. El otro epigrama que aduce Gracián como ejemplo de crisis irrisoria es el del epigrama 17 de 5, en el que la

9. Gracián, en lugar de la última palabra, *cacas*, pone *etcaetera* y cambia el nombre del personaje: *Basta* en lugar del *Bassus* de Marcial).

conducta reflejada es la de Gelia, mujer que alardea de linaje y que siempre dijo que no se casaría sino con un hombre ilustre; al final, tras esa conducta, ha terminado por casarse con un cestero.

Y un tercer tipo de crisis es la crisis juiciosa. En ella, el primer extremo es también la conducta de una persona, y el segundo, que es la crisis, es la interpretación profunda o escondida de esa conducta. Es, por ejemplo, observar, ante una infelicidad, que tras ella escondida podría haber otra cosa peor. De nuevo en este discurso hay dos ejemplos de Marcial; el 81 del libro 5:

*Semper eris pauper, si pauper es, Aemiliane. /
Dantur opes nulli nunc nisi divitibus* (Disc. 21, p. 251)

Si eres pobre, siempre serás pobre; ¿por qué? Porque el dinero sólo se va con los ricos. Y el 13 de 2:

*Et iudex petit, et petit Patronus /
Solvat censeo, Sexte, creditori* (*ibid*)

Si planteas un pleito a un acreedor la situación o conducta será que te pedirán dinero el juez y el abogado; solución: mejor dárselo al acreedor, que es uno solo.

Otro tipo de agudeza es aquella en la que la glosa al hecho o conducta de una persona no es una crisis o interpretación subjetiva de un hecho, sino una sentencia. Un ejemplo muy significativo de Marcial; el epigrama 18 del libro 4; el primer extremo o polo de la agudeza es un suceso: un pedazo de hielo al caer, ha degollado a un niño. El segundo extremo o polo es la sentencia:

*Quid non saeva sibi voluit fortuna licere?
Aut ubi mors non est, si iugulatis, aquae* (Disc. 22, p. 257)

Siguen en Gracián las agudezas por desempeño. En ellas, el primer polo o extremo es una situación de difícil salida; el segundo polo es la salida sutil, airada, única, de esa situación. El primer ejemplo que pone Gracián es el del embajador español en una audiencia ante la corte del turco; el turco no quiso ponerle asiento al español, mientras que los otros embajadores sí tenían su silla; el español dobló entonces su capa, la puso en el suelo y se sentó sobre ella; al irse, dejaba la capa en el suelo y el turco se lo advirtió; el español dijo: «Los españoles no estamos acostumbrados a llevarnos los asientos en los que nos sentamos». Ante una situación embarazosa, el español tuvo una salida aguda. Un ejemplo de Marcial sobre la mano de Escévola es el epigrama 1.21: el joven romano Escévola se acercó a la tienda de Porsena, el etrusco que acudía contra Roma, con la intención de asesinarle; al llegar ante la tienda se lanzó con su puñal contra un etrusco que estaba rodeado por otros muchos etruscos, pensando que era el rey de ellos; pero se equivocó y mató a un segundo de Porsena; su

equivocación le puso en una situación difícil; su salida fue castigar la mano con que había errado metiéndola en el fuego delante del rey; el rey lo interpretó como un acto de valentía y, temiendo esa misma valentía en los demás romanos, firmó la paz con Roma.

En el ejemplo anterior, la agudeza está en el hecho. Pero hay también agudezas de desempeño en el dicho. Otro ejemplo de Marcial (3.61); Cina le pedía cosas a Marcial y, para convencerle, le decía que era nada lo que pedía; situación embarazosa para Marcial: no era fácil negarse ante ese argumento; Marcial, sin embargo, «desempeñó» esa situación con estas palabras: *Si nihil Cinna petis, nihil tibi Cinna nego* (Disc. 28. p. 291). Si nada me pides, nada te niego. Salida ingeniosa, de palabra, ante una situación embarazosa.

Una variante de este tipo de agudeza es la que se hace por retorsión; es decir, se utiliza el propio argumento del contrario en la salida airosa. El primer extremo o polo es la situación embarazosa en que pone alguien a otra persona; el segundo polo es la salida airosa, tomando como argumento lo mismo que ha dicho o hecho el primero. También aquí trae Gracián dos ejemplos de Marcial. Uno es muy claro: Un individuo le acusa a Marcial de escribir epigramas largos; y le responde Marcial: pues tú los escribes breves, porque no escribes ninguno:

*Scribere me dices, Velox, epigrammata longa,
Ipse nihil scribis: tu breuiora facis* (Disc. 29, p. 294)

También con los tópicos de la Retórica y de la Dialéctica, dice Gracián, se pueden construir agudezas conceptivas. La diferencia, a la hora de tratar un tópico, es que, en la Retórica y Dialéctica, domina, dice Gracián (Disc. 37, p. 337), la eficacia, mientras que en Arte de la agudeza domina, aun tratándose del mismo tópico, la hermosura. Trae ejemplos Gracián de agudezas construidas sobre los siguientes tópicos retóricos: *a minore ad maius*; *a maiore ad minus*; *a paritate*; *a disparibus*; *a contrariis*; *ab adiunctis*; *a similibus*; *ad hominem*; *a repugnantibus*; *a causis*; *a correlatis*; *ab oppositis*. No es extraño que de todos estos tópicos puedan salir agudezas, ya que en todos ellos hay siempre dos polos o extremos; basta con combinarlos armónicamente para que tengamos una agudeza. De Marcial son, en concreto, los ejemplos de agudezas construidas sobre los tópicos *a contrariis* y *ad hominem*. El primero es el 7.98:

Omnia Castor emit; sic fiet ut omnia vendat (Disc. 37, p. 340)¹⁰

Y el construido sobre el tópico *ad hominem* es el 5.29:

10. Este epigrama será traducido por Quevedo de la siguiente forma: «Juan Baptista por las tiendas / compras quanto ves vender / y assi vendra a suceder / que después todo lo vendas» (Mss. 139 de la Bibl. Men. Pel., fol 215=66).

*Si quando leporem mittis mihi, Gellia, dicis
 «Formosus septem, Marce, diebus eris».
 Si non derides, si verum, lux mea, narras, /
 Edisti nunquam, Gellia, tu leporem.*

Un argumento *ad hominem* es aquel en el que se argumenta a partir de lo que se sabe concedido por el contrario; en este caso el punto de partida es la concesión de Gelia que defiende que quien come de su liebre pronto se volverá hermoso; la solución de la agudeza es que, entonces, ella no ha probado la liebre.

Y puede ser también sorprendente el último eslabón de una serie o progresión sencillamente porque con él se rompe el sentido de esa serie o progresión; ese eslabón se sale de ella; eso es lo sutil y llamativo; eso es la agudeza en definitiva. He aquí el ejemplo:

*Praedia solus habes et solus, Candide, nummos
 aurea solus habes, murrina solus habes,
 Massica solus habes et Opimi Caecuba solus,
 et cor solus habes, solus et ingenium.
 Omnia solus habes – hoc me puta velle negare! –
 Uxorem sed habes, Candide, cum populo (3.26)*

El primer término es la serie: Cándido tiene, para él solo, tierras, dinero, oro, vino, inteligencia, ingenio; pero la serie se rompe en el segundo extremo de la agudeza: sólo no tiene para él solo, sino que la tiene compartida, a su mujer.

5. CONCLUSIÓN

La agudeza de ingenio tiene, pues, un marco poético en el que se mueve mejor. Ese marco tiene al menos tres lados: uno es la estética del barroco; otro, el epigrama, en latín, o la décima o redondilla, en castellano; y otro, es la figura de pensamiento. Entre ellos, se mueve con soltura la agudeza.

SAECULARIUM LITTERARUM INTERDUM PONAMUS EXEMPLA:
JERÓNIMO Y LA CRÍTICA LITERARIA (EPS. 58 Y 70¹)

M^a TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: El catálogo de autores que se nos ofrece la carta jeronimiana 70 incluye el primer manual de literatura cristiana grecolatina primitiva –capítulos 3 y 4 para los griegos, 5 para los latinos–, que en el presente trabajo se compara, entre otros, con el repertorio *De viris illustribus* –donde se incluían asimismo clásicos y heréticos– y con *ep.* 58.10c, dirigida a Paulino de Nola), que constituye otro repaso de aquellos primeros autores, más breve pero con más sustanciosos elementos de lo que hoy entendemos como «crítica».

Palabras clave: San Jerónimo epistolario crítica literaria

Summary: Jerome's Letter 70, which includes the first handbook of Latin and Greek ancient literature –chapters 3 and 4 dedicated to Greek authors, chapter 5 to Latins–, is compared, among others, with *De viris illustribus* –catalogue that included classical and heretic writers– and with *ep.* 58, ch. 10 (directed to Paulinus of Nola), which constitutes another shorter revision of the same authors with some elements similar to those present at the modern criticism.

Keywords: Saint Jerome Epistles Literary Criticism

1. Este trabajo ha sido realizado dentro del Grupo de Investigación «Tradiciones Clásicas» de la UPV/EHU (GIU-07-26).

De los autores cristianos es Jerónimo de Estridón quien, creando un personaje literario a partir de su propia figura, plantea de una forma más brillante y a la vez ardiente su atracción y rechazo del conocimiento de los clásicos, en el momento de la adaptación de los diversos géneros literarios a la doctrina y mentalidad cristianas. Él es un *litteratus* cristiano que forja un personal concepto de «hombre de letras» cristiano, especialmente deudor de Orígenes, pionero desde Oriente de la erudición bíblica².

En realidad, Jerónimo vuelve a plantear una situación de conflicto entre ambas tradiciones que en su tiempo ya se podría calificar como, por lo menos, bastante artificial: paganos y cristianos eran igualmente, y por encima de todo, romanos, desde antes de su famoso sueño en el desierto, que muestra a un autor más enfrentado a la vanidad que al clasicismo³, ya que la simbiosis de paganismo y cristianismo había empezado a ser asumida desde Tertuliano, Lactancio o Ambrosio, entre otros autores latinos, por lo que, para el siglo IV, la literatura cristiana tenía unas miras que iban más allá del mero intento de equiparación o del simple rechazo.

Con estos presupuestos, San Jerónimo se adentra en el campo de la crítica literaria, con un desarrollo y argumentos inequívocamente ligados a la apología de la incipiente tradición cristiana, pero también a los propios gustos y afinidades de un lector poco común⁴.

En esta dirección ya había planteado la colección *De viris illustribus* (392-393), basada en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio, pero con comentarios propios, a menudo referidos a lo que ahora entendemos como crítica literaria⁵ –donde no faltaban autores clásicos (como Séneca⁶) y heréticos (Novaciano, Asterio, Lucio, Fotito, Eunomio, Prisciliano, Latroniano y Tiberiano)– así como la carta

2. Consiste en alguien que, como él mismo, es un *interpres* que traduce, comenta y añade materiales complementarios sobre las Escrituras, que aclaran al resto de los cristianos aspectos tan aparentemente diversos como la interpretación alegórica (que descubre los significados y modelos ocultos en las palabras) y la crítica filológica bíblica, que se centra en el texto en sí mismo y sigue los métodos de la tradición gramatical helenística.

3. Cf. M. VESSEY, «*Quid facit cum Horatio Hieronymus?* Christian Latin Poetry and Scriptural Poetics», W. Otten - K. Pollmann (eds.), *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity: the Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation*, Leiden 2007, pp. 29-48.

4. Hier. Ep. 61, 1 (ad *Vigilantium* [ed. Hilberg]), *Verum quia operis mei est et studii, multos legere, ut ex plurimis diversos flores carpam, non tam probaturus omnia, quam quae bona sunt electurus, assumo multos in manus meas, ut a multis multa cognoscam, secundum illud quod scriptum est: Omnia legentes: quae bona sunt retinentes* (*1 Thess.* 5. 21).

5. En esta dirección, S. PRICOCO, *Storia letteraria e storia ecclesiastica del De viris illustribus de Girolamo a Gennadio*, Catania 1979, pp. 24-37, demuestra que también en esta obra la preocupación del de Estridón es más literaria que doctrinal.

6. Cf. F. CORSARO, «Seneca nel 'Catalogo dei Santi' di Girolamo (*Vir. Ill.* 12)», *Orpheus n.s.* 8 (1987), pp. 264-282; L. GAMBERALE, «Seneca in *catalogo sanctorum*, Considerazioni su Hier. vir. ill. 12», *InvLuc* 11 (1989), pp. 203-217; L. TAKÁCS, «Seneca e Girolamo», A.P. Martina (ed.), *Seneca e i Cristiani = Aevum Antiquum* 13 (2000), pp. 323-333.

dirigida a Paulino de Nola hacia 395 (*ep.* 58). Ésta es la segunda de las cartas conservadas que Jerónimo le envió, justo después del elogio de Jerónimo del panegírico (perdido) que el propio Paulino había compuesto para el emperador Teodosio. En esta epístola Jerónimo se muestra particularmente severo con los grandes autores de la Iglesia latina, para mayor gloria de un Paulino cuyo estilo compara con el de los grandes escritores de la Iglesia latina y al que sólo puede pedir una entrega más decidida a la médula de Biblia, como ya había hecho en la carta que le había remitido pocos años atrás, justo después de su ordenación sacerdotal en Barcelona (*ep.* 53). Frente a estas dos cartas, la epístola-tratado 70 (compuesta hacia 397/398) se dirige a un *orator* profesional de Roma, de nombre *Magnus*. El catálogo de autores cristianos griegos y latinos que ocupa más de la mitad del texto hace de la carta 70 el primer manual de literatura cristiana grecolatina primitiva⁷ (capítulos 3 y 4 para los griegos, 5 para los latinos). Con la excepción de Hilario y Juvenco, el canon latino presentado por Jerónimo es africano. Y en el caso de Hilario la crítica negativa se da, precisamente, por su carácter galo. La poesía queda al margen, incluso cuando dicha epístola responde, en principio, a una cuestión planteada por Magno, pero ideada por Rufino — *cur in opusculis nostris saecularium litterarum interdum ponamus exempla et candorem ecclesiae ethnicorum sordibus polluamus*— y que, de entrada, es respondida con ejemplos de la presencia en San Pablo de versos y cláusulas heroicas de Epiménides (Vulg. *Tit.* 1, 12), algún senario de Menandro (Vulg. *I Cor.* 15, 33) y una cláusula heroica de Arato que recoge en el original griego⁸ (Vulg. *Act.* 17, 28). Como ya había hecho con sus versiones latinas de las *Vitae* de eremitas, responde a la falta de este *genus* en la literatura latina cristiana occidental, de modo que sus suplementos vienen a colmar un hueco y, a la vez, a evitar que prevaleciera la tesis de Eusebio de la superioridad de la tradición judeo-cristiana⁹. De hecho, sólo admite en contadas ocasiones la superioridad de

7. Nótese la rotundidad de la afirmación de M. VESSEY, «Latin Literary History after Saint Jerome. The *Scriptorum illustrium latinae linguae libri* of Sicco Polenton», *Neulateinisches Jahrbuch* 6 (2004), p. 311: «Given the nature of our sources, Latin literary History [...] must always begin with Saint Jerome», que a su vez se apoya en los más recientes manuales de literatura cristiana, como el *Handbuch der lateinischen Literatur des Antike*, vol. I. *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod*, W. Suerbaum (ed.), München 2002, p. 589. En cuanto a otros antecedentes de este tipo de catálogos, podemos destacar las digresiones literarias que plantean Clemente de Alejandría en sus muy divulgados tratados *Stromateis* ('Tapices') y *El Pedagogo* y Basilio de Cesarea en su colección de cartas dirigidas a los jóvenes sobre la conveniencia del estudio de la literatura griega pagana (*eps.* 249-368).

8. Este uso en prosa propicia una jugosa justificación del Jerónimo traductor a propósito de las dificultades de la traducción, agravadas cuando se trata de verso, ya desde Homero: *Nec mirum, si apud Latinos metrum non servet ad verbum expressa translatio, cum Homerus eadem lingua versus in prosam vix cohaereat* (*ep.* 70, 2.3).

9. Cf. Hier. *Chron.* prol. (eds. B. Jeanjean - B. Lançon): *nonnulla quae mihi intermissa videbantur, adieci, in Romana maxime historia, Quam Eusebius huius conditor libri non tam ignorasse ut eruditus, sed ut Graece scribens parum suis necessariam perstrinxisse mihi videtur.*

los griegos, sobre todo cuando se trata de su maestro en Oriente Gregorio de Nazianzo. Así, en el libro 1 de su ataque contra Rufino no encuentra similar entre los latinos: *Numquid ... Gregorium virum eloquentissimum non potui nominare? Quis apud Latinos par sui est? Quo ego magistro glorior et exsulto?* (C. Ruf. 1, 13 [ed. P. Lardet]).

Para Jerónimo los primeros críticos de la literatura cristiana (pensando en los primeros cristianos del siglo III, Gayo en Roma y Orígenes en Alejandría y Cesarea) fueron los heréticos, desde el trabajo de Dionisio, obispo de Alejandría. Además, la existencia de un canon pagano (*ordo a grammaticis datus*) de la literatura griega pudo ser una fuente más que probable para los cánones judío y cristiano de la Biblia. De hecho, en el siglo II d.C., uno de los autores mencionados por Jerónimo, Teófilo de Antioquía, esboza una lista en la que nombra a Homero¹⁰, Hesíodo, Orfeo, Arato, Eurípides, Sófocles, Menandro, Aristófanes, Herodoto, Tucídides, Pitágoras, Diógenes, Epicuro, Empédocles, Sócrates, Platón *et cetera*. Nótese que algunos de estos *auctores* no escribieron nada¹¹.

Su modelo contemporáneo (que, evidentemente, no puede incluir en sus catálogos) es un joven Paulino, que destacará como poeta y que como tal es elogiado por Jerónimo, el cual en sus dos cartas se atreve, desde su posición de *magister*, a sugerirle al futuro obispo nolense un «retoque» que lo haga, en este orden, insuperable en belleza, erudición y latinidad¹², que afectaría sobre todo a unos excesos retorizantes. Estas correcciones propuestas, si nos atenemos a lo que el mismo Jerónimo expresa en el elogio del panegírico arriba mencionado, no casarían con un autor que es ejemplo de perfecto *orator Christi*¹³ y que se aleja del más frecuente *venditor verborum* representado por Magno¹⁴. Paulino es un poeta cristiano que brilla por su estilo conciso y aticista («pureza tuliana»), por su riqueza de fondo y por la trabazón y el encañamiento de la materia (*ep* 58, 8.1, *genus eloquii pressum est et nitidum... cum*

10. Reconocimiento de los clásicos griegos, empezando con Homero, al que pone como ejemplo de la intraducibilidad de la poesía: *Magnus Homerus* (*ep*. 84, 9). Por su parte, *Virgilius, alter Homerus apud nos* (*ep*. 121, 10.5); sin embargo, en un comentario veterotestamentario es Lucilio el *primus Homerus apud Latinos* (Hier. *In Micham* 2, 7.5-7 [ed. Adriaen]).

11. Cf. J. KRAMER, «Antike Kanonbildung», W. Dahmer (ed.), *Kanonbildung in der Romanistik und Nachbardisziplinen*, Tübingen 2000, pp. 3-36. W.H. WILLIS ya en 1958 estudió éste y otros textos relacionados con el posible «canon», para concluir que las elecciones de unos y otros se debieron al «taste and natural selection exercised by the general reading public in the second and third centuries» («Greek Literary Papyri from Egypt and the Classical Canon», *Harvard Library Bulletin* 12 [1958], pp. 5-34). «In other words, lists made by grammarians had little influence on what people read, except in so far as their ideas were shaped by their teachers» (R. M. GRANT, *Heresy and Criticism. The Search for Authenticity in Early Christian Literature*, Louisville 1993, p. 32).

12. *Si haberes hoc fundamentum, immo quasi extrema manus in tuo opere duceretur, nihil pulchrius, nihil doctius, nihil latinus tuis haberemus voluminibus* (*ep*. 58, 9.2).

13. Jerónimo, que admiraba al Cicerón orador, rechaza ser, como sus contemporáneos Agustín y Ambrosio, un *declamator apud populum*, y se entrega al estudio de la Biblia y de lo que la rodea, como un *ars legendi et scribendi*.

14. Los oradores profesionales son así denominados por Agustín cuando recuerda su rechazo del ofrecimiento que se le hace para ser *retor* y *orator* de la ciudad de Milán (Aug. *Conf.* 9, 2 y 9, 5).

tulliana liceat puritate... magna est rerum consequentia et alterum pendet ex altero). En este sentido, Jerónimo coincide parcialmente con los elogios del poeta Ausonio, maestro y mentor de Paulino en la Galia, que también alaba su corrección, emulación y comentario, destacando su *eruditio*, *iucunditas*, *inventio* y *concinnatio* inigualables (ep. 19 [ed. R.P.H. Green], *illud de epistularum tuarum eruditione, de poematis iucunditate, de inventione et concinnatione iuro omnia nulli umquam imitabile futurum etsi fateatur imitandum*), así como su *brevitas* no oscura (aunque acabe de citar un poema de éste con una frase que ocupa nueve hexámetros): *Haec tu quam perite et concinne, quam modulate et dulciter, [...] enuntiasti. [...] iam quid de eloquentia dicam?* (ep. 17 [ed. R.P.H. Green]). Uno y otro exponen las virtudes que de él se continúan celebrando en una larga serie de testimonios que ocupan toda la Edad Media¹⁵.

Justamente en un capítulo que sigue al elogio del panegírico y de la latinidad cristiana de Paulino, y con la brevedad y contundencia que le permite el género epistolar, Tertuliano es elogiado si bien con un ‘pero’¹⁶, Cipriano de Cartago¹⁷ – pese a que en sus escritos exegéticos es propuesto para defender que el cristianismo ha llegado incluso al sector de los rétores, el más difícil de convencer¹⁸– y Lactancio¹⁹ reciben elogios y reproches, en su calidad de «ríos de elocuencia tulliana», son abiertamente criticados Arnobio²⁰ e Hilario²¹ –sobre el que volveremos más adelante–, y Victorino de Pettau merece un juicio claramente desfavorable, al no ser su martirio una cualidad literaria²².

Prácticamente los mismos nombres habían aparecido en la carta consolatoria dirigida al obispo Heliodoro por la muerte de su sobrino el presbítero Nepociano

15. Cf. J.T. LIENHARD, «Paulinus of Nola in the Literary Tradition», *Paradoxia: Studies in Memory of Edwin A. Quain*, New York 1976, pp. 35-45; y D. E. TROUT, *Paulinus of Nola: Life, Letters, and Poems*, cap. «An Exemplary Life», Berkeley 1999, p. 10.

16. *Tertullianus creber est in sententiis, sed difficilis in loquendo* (ep. 58, 10.1).

17. *Beatus Cyprianus instar fontis purissimi, dulcis incedit et placidus et, cum totus sit in exhortatione virtutum, occupatus persecutionis angustiis Scripturas divinas nequaquam disseruit* (ibid.).

18. *Proponamus nobis beatum Cyprianum -qui prius idolatriae assertor fuit, et in tantam gloriam venit eloquentiae, ut oratoriam quoque doceret Carthagini* (In Ion. 3).

19. *Lactantius quasi quidam fluvius eloquentiae Tullianae, utinam tam nostra adfirmare potuisset, quam facile aliena destruxit!* (ep. 58, 10.2).

20. *Arnobius inaequalis et nimis est et absque operis sui partitione confusus* (ibid.).

21. *Sanctus Hilarius gallicano coturno adtollitur...* (ep. 58, 10.1).

22. *Inclito Victorinus martyrio coronatus, quod intellegit, eloqui non potest* (ep. 58, 10.1). La causa de su incapacidad puede ser un malogrado bilingüismo, el mismo defecto que achaca, de alguna manera, a Hilario (ep. 34, 3.2), lo que engrandece a quien, como él se considera *vir trilinguis: non aequae latine ut graece noverat, unde opera eius ... viliora videntur* (vir. ill. 74, 1). Poco después, en la misma carta, dirigida a Marcela, fechada en 385, Jerónimo aparenta perdonarle una mala interpretación del Salmo «comerás los trabajos de tus frutos» (ep. 34, 5.2, *in longam erediens disputatione tanta operositate quod volebat intellegi*). Sobre esta defensa que parece más un ataque contra la capacidad como exégeta de Hilario, J. DOIGNON, «Peut-on considérer avec Jérôme (*Epist.* 34, 5) qu’Hilaire s’est fourvoyé au sujet du verset 2 du Psaume 26?», *Jérôme entre l’Occident et l’Orient*, Paris 1988, pp. 165-171. Cf. C. Ruf. 1, 5, 13; 30, 62.

(*ep.* 60, 5, año 396), ya que para uno de sus argumentos de consolación «renovado» –es el de la gloria de la erudición cristiana del difunto (*loc. cit.* 10.8, *eruditionis gloriam declinando eruditissimus habebatur*)– Jerónimo aporta como prueba los conocimientos del mismo Nepociano, modelo de hombre de letras cristiano, que se fundamentan en una lectura atenta de los siguientes autores –la *bibliotheca Christi*–, a los que simplemente enumera: Tertuliano, Cipriano, Lactancio, Hilario, Minucio Félix, Victorino (¿el rétor²³ o el obispo de Pettau²⁴?) y Arnobio: *Illud, aiebat [Nepociano] Tertulliani, istud Cypriani, hoc Lactantii, illud Hilarii est. Sic Minucius Felix, ita Victorinus, in hunc modum est locutus Arnobius.*

Un canon cristiano semejante, pero más especializado (*certe nos studiosis scribimus*) aparece dentro de la ingente obra exegética del de Estridón, concretamente en el prefacio a uno de sus más relevantes comentarios: *Qui si flumen eloquentiae et concinnas declamationes desiderant, legant Tullium, Gallionem, Gabinianum, et ut ad nostros veniam, Tertullianum, Cyprianum, Minutium, Arnobium, Lactantium, Hilarium. (In Is. VIII prol. [ed. M. Adriaen], ca. 408-410).*

No se trata de meros listados, dado que la emulación y superación del modelo ofrecen ya, para Jerónimo, varios ejemplos destacados en la más reciente literatura latino-cristiana. Así, Lactancio es un perfecto epítome o compendio de Cicerón (*Lactantius, qui De ira quoque et De opificio Dei duo volumina condidit; quos si legere voveris dialogorum Ciceronis ἐπιτομὴν repperies [ep. 70, 5.2]*) y *Sobre la Trinidad* de Hilario de Poitiers se equipara con los doce libros de la *Institución Oratoria* de Quintiliano «por su número y estilo» (*ibid.*, 3), aunque en una carta a Paulino de Nola le había criticado por sus largos periodos con florituras propias de los griegos, que hacían que el tratado de Hilario fuera incomprensible para los menos preparados (*ep.* 58, 10.2, *lectione simpliciorum fratrum procul est*).

Sin embargo, el mismo Jerónimo no perdona a Hilario su «ciceronianismo asianista»²⁵, el mismo que en otros «lugares sirve para el vituperio de su enemigo literario y personal Rufino de Aquileya. Por eso es ambiguo el aparentemente elogioso «río de elocuencia»²⁶, reiterado en «Ródano de la elocuencia latina» (*in Gal. 2*

23. Difícilmente, puesto que es objeto de un ácido juicio en el comentario a la epístola paulina a los Gálatas: *non quod ignorem Gaium Marium Victorinum, qui Romae, me puero, rhetoricam docuit, edidisse commentarios in apostolum; sed quod occupatus ille eruditione saecularium litterarum, scripturas omnino sanctas ignoraverit; et nemo possit, quamvis eloquens, de eo bene disputare, quod nesciat.*

24. No se decanta por uno u otro J. H. D. SCOURFIELD en su magnífico comentario de la epístola, *Consoling Heliodorus. A Commentary on Jerome, Letter 60*, Oxford 1993, p. 160.

25. Cf. J. DOIGNON, *Hilaire de Poitiers avant l'exil*, Paris 1971, p. 52. De hecho, sutilmente en otro lugar le quita a Hilario el puesto de primer confesor de la fe «de nuestros tiempos» contra el arrianismo, cuando se lo traspasa a Eustacio, que lo hizo además, frente a lo farragoso del estilo hilariano, *clarissima tuba*.

26. Hay ambigüedad desde el momento en que Jerónimo reutiliza el procedimiento de críticos como Quintiliano y Tácito de tendencia aticista para burlarse de la *eloquentia tulliana* (cf. J. DOIGNON, *loc. cit. supra*, que cita *in Nah.* 1, 4).

prol., *Hilarius latinae eloquentiae Rhodanus*), incluso más concretamente, símil frecuente en Jerónimo, desde el prefacio la *Chronica* a numerosas epístolas (*eps.* 36, 14.1; 125, 12.1; 130, 6.1; 147, 5.1...); lo que se puede exaltar es la *puritas* de un Cicerón maduro que ha superado la *iuvenilis redundantia*, algo que recuerda a un Paulino que, como hemos visto, Jerónimo temía que podía caer en ese río (*ep.* 58, 8.1). Es una afirmación forzada, y que no sigue la tendencia crítica habitual estética o «del gusto», adelanta la actitud crítica de Jerónimo, que a la vista de los autores que incluye en los dos apartados en los que recorre un repertorio de autores cristianos griegos y latinos, es más literaria que intelectual, puesto que sus argumentos no son doctrinales. Por ello es muy revelador advertir cómo su palmarés de autores cristianos se desvía pronto de su perspectiva práctica inicial, para acabar siendo un elogio de las capacidades formales de autores más bien discutibles desde ese ángulo de partida, como Hilario y de Juvenco (*ep.* 70, 5).

Tampoco es una afirmación sincera, porque el mismo Jerónimo en la carta a Paulino de Nola de 397 había criticado por sus largos periodos con florituras propias de los griegos, que hacían que el tratado de Hilario fuera incomprensible para los menos preparados: *Sanctus Hilarius Gallicano cothurno attollitur: et cum Graeciae floribus adornetur, longis interdum periodis involvitur, et a lectione simpliciorum fratrum procul est* (*ep.* 58, 10.2). En otros lugares sabemos de las reservas de nuestro autor con los autores de procedencia gala (ahí estaría, además de Hilario, el propio Paulino de Nola). Hilario, como Ireneo de Lyon, como el monje Rústico, se habían formado en los florecientes estudios galos, en la *ubertas* y el *nitor*, pero requerían la moderación de la *sermonis gravitas Romana*²⁷.

Los dos registros, bíblico y profano/popular –Horacio y Salomón; Sócrates y Horacio; David-Simónides-Catulo-Horacio-Sereno²⁸–, que Jerónimo gusta de enfrentar desde la carta a Eustoquia, se reiteran en las cartas 58 y 70, antes del breve catálogo crítico. En la primera, se presentan además los modelos de generales, filósofos, poetas –prima la épica y la comedia moral: Homero, Virgilio, Menandro, Terencio–, historiadores –Tucídides, Salustio, Herodoto y Livio– e incluso oradores –Lisias, los Gracos, Demóstenes y Cicerón²⁹–.

27. Hier. *ep.* 125, 6.1, [mater] misit Romam [...] ut ubertatem Gallici nitoremque sermonis gravitas Romana condiret [et] frenis uteretur.

28. David, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christus lyra personat et in decacordo psalterio ab inferis excitat resurgentem. Salomon, pacificus et amabilis Domini, mores corrigit, naturam docet, ecclesiam iungit et Christum sanctarumque nuptiarum dulce canit ἐπιθαλάμιον (*ep.* 53, 8-17).

29. Habet unumquodque propositum principes suos. Romani duces imitentur Camillos, Fabricios, Regulos, Scipiones. Philosophi proponant sibi Pythagoram, Socratem, Platonem, Aristotelem. Poetae aemulentur Homerum, Virgilium, Menandrum, Terentium. Historici, Thucydidem, Sallustium, Herodotum, Livium. Oratores, Lysiam, Graccos, Demosthenem, Tullium. Et ut ad nostra veniamus, Episcopi et Presbyteri habeant in exemplum Apostolos, et Apostolicos viros: quorum honorem possidentes, habere nitantur et meritum. Nos autem habeamus [al. habemus] propositi nostri principes. Paulos et Antonios, Iulianos, Hilariones, Macarios (*ep.* 58, 5).

En suma, San Jerónimo asume esta unión, siempre que la literatura pagana convenientemente podada se inserte en los cada vez más numerosos materiales cristianos de altura literaria. De esta manera, parte de la filosofía antigua para llegar a la literatura latina cristiana con el intermedio necesario de los Padres de la Iglesia griegos. Como primer y destacado ejemplo de esta labor, Jerónimo no duda a la hora de alabar a Orígenes, en otros lugares, por haber empleado, para beneficio del cristianismo, todos los saberes paganos, empezando por la dialéctica, la gramática y la retórica y acabando con la filosofía, todo ello reunido al final bajo el paraguas de la «moderna» expresión *saecularis litteratura: saecularium litterarum sectatores ... recipiebat, ut, sub occasione saecularis litteraturae, in fide Christi instituerat* (vir. ill. 54, 8) ya utilizada en un abierto sentido despreciativo por Tertuliano (*Spect.* 17, 6, *doctrinam saecularis litteraturae ut stultitiae apud deum deputatam aspernamur, satis praescribitur nobis et de illis speciebus spectaculorum, quae saeculari litteratura lusoriam vel agonisticam scaenam dispungunt*).

En ningún momento el cristiano se plantea que, a la inversa, estos *saecularium litterarum sectatores* se vean influidos por sus émulos cristianos. En Sulpicio Severo hemos encontrado por primera vez este reproche, quizá unido a una solicitud de mayor apertura de los cristianos: *scriptores saecularium litterarum nihil ex his, quae sacris voluminibus scripta sunt, attigerunt* (Sulp. Sev. *Chron.* 2, 14, 1).

Las epístolas 58 y 70 que nos ocupan presentan, además, otro planteamiento común, que sólo aparece, como por sorpresa, cuando llegamos al final de sendos apartados de «crítica literaria». Recurriendo a la paralipsis, Jerónimo nos omite su juicio acerca de los autores latinos contemporáneos, que reserva para la posteridad (*alii iudicabunt*):

De ceteris vel mortuis vel viventibus taceo quorum ex scriptis suis et vires manifestae sunt et voluntas. (ep. 70, 5.3)

Taceo de ceteris, vel defunctis, vel etiam adhuc viventibus, super quibus in utramque partem post nos alii iudicabunt. (ep. 58, 10)

En la otra carta asimismo dirigida al mismo Paulino de Nola, es más explícito en cuanto a los destinatarios del silencio, y además sitúa la paralipsis justo antes de sus críticas a los autores, como Proba, de centones cristianos³⁰:

Taceo de mei similibus³¹, qui si forte ad scripturas sanctas post saeculares litteras venerint et sermone composito³² aurem populi mulserint, quicquid dixerint,

30. Sobre esta cuestión ha tratado Carl P. E. SPRINGER, «Jerome and Proba», *Studia Patristica* XXVIII (1993), pp. 99-100, que lo presenta como el primero de los críticos literarios de Proba.

31. Es decir, de los que, como yo, descubrieron primero la literatura clásica y sólo después tuvieron la ocasión de conocer la verdadera sabiduría.

32. Según las normas retóricas, denominación de discurso arreglado o bien trabado, por oposición al descuidado e improvisado. Aquí se usa con sentido peyorativo por el propio (y teórico) desprecio de Jerónimo a todo lo que sea retoricista.

hoc legem Dei putant nec scire dignantur, quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non vitiosissimum docendi genus depravare sententias et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem. (ep. 53, 7.2)

En las tres ocasiones Jerónimo calla concretamente los nombres de Ambrosio de Milán, el poeta Prudencio y su aventajado discípulo Agustín de Hipona, pero sin embargo, habla de sus maestros: Gregorio de Nazianzo (*ep.* 52, 8), Dídimo y Apolinar: *Apollinarem Laodicenum audivi Antiochiae (...). Perrexi tamen Alexandriam, audivi Didymum (ep.* 84, 3).

En el fondo de la primera y más evidente de las ausencias, subyace el confrontamiento no siempre solapado, en torno a una diferente visión de la vida ascética y literaria, entre Ambrosio de Milán y Jerónimo de Estridón. Con pocos enemigos declarados sorprende que Jerónimo, a quien se acusaba en su tiempo de no reconocer a menudo sus fuentes, acusara al obispo de Milán de apropiarse de lo ajeno, en el prefacio de su traducción *De Spiritu Sancto* de Dídimo³³. Ambrosio, además de ser el primer gran poeta cristiano, es un obispo prestigioso, sumamente activo, que se había atrevido a exponer que «os he enseñado lo que yo no llegué a aprender³⁴», lo que, una vez más, es censurado sin nombrarlo por Jerónimo (*ep.* 53, 1, *docent, antequam discant*), que se horroriza ante quienes, incluidos hombres destacados de la jerarquía eclesiástica, no siguen los preceptos de Quintiliano³⁵, que leen por placer comedias: *daemonum cibus est carmina poetarum, saecularis sapientia, rhetoricorum pompa verborum (ep.* 21, 13.4).

La actividad retórica no se libra de la ira de Jerónimo, que equipara esta pompa embriagadora que achaca a los seguidores de la retórica³⁶ y es equiparada a menudo con la *saecularis sapientia*³⁷, con la *stulta sapientia (in Ez.* 1, 1, 6) e incluso con la *malitia saecularis (in Dan.* 1, pr.), siempre opuestas a la loable *simplicitas* cristiana (*ep.* 49, 13.3; 60, 4.2; etc.). La censura procede de quien, cerca del final de su vida, pide perdón por no haber podido responder como merecen dos escritos de Agustín de Hipona, «tan eruditos y de una elocuencia tan brillante» (*ep.* 134, 1.1, año 416³⁸).

33. «I have preferred to come forward openly as the translator of another man's book, than to deck myself out, as certain people do, like an ugly crow with someone else's plumes» (PL 23, 105). Cf. J.N.D. KELLY, *Jerome, op. cit.*, pp. 143-44.

34. Ambr. *Off.* 1, 1.3-4 (ed. M. Testard), *Homines autem discunt prius quod doceant, et ab illo accipiunt quod aliis tradant. Quod ne ipsum quidem mihi accedit. Ego enim raptus de tribunalibus atque administrationis infulis ad sacerdotium, docere vos coepi quod ipse non didici.*

35. Quint. *Inst.* 1, 4, 4, *nec poetas legisse satis est: excutiendum omne scriptorum genus.*

36. *In Ion.* 3, *Quem non inebriavit eloquentia saecularis? Cuius non animos compositione verborum et disertitudinis suae fulgore perstrinxit?*

37. Cf. el oximoron tomado San Pablo (1 Cor. 1, 17 ss.) reutilizado con posterioridad (por ejemplo, Pierre de Celle, *huius mundi stulta sapientia* = PL 202, 633b).

38. ... *duobus libellis tuis, quos meo nomini dedicasti, eruditissimis et omni eloquentiae splendore fulgentibus ad tempus respondere non potui.*

Tampoco es consecuente el crítico Jerónimo, cuando sitúa en una relevante posición en las dos cartas que nos ocupan a Juvenco, pionero de la épica cristiana, que con su elección de vocabulario, trasposición temática e imitación de tramos más o menos largos virgilianos practica asimismo la técnica del centón. De hecho, el único de los poetas latinos del elenco, y pese a lo discutido de su práctica centonista, es valorado por *transferre* (*vir. ill.* 84) o *evangelii maiestatem sub metri leges mittere* (*ep.* 70, 5.3), esto es, por completar una transferencia o trasposición de rasgos lingüísticos, estilísticos y métricos, que se mantiene en el bien conocido género de la épica bíblica.

La representación en el último Jerónimo del conocimiento terrenal –*sapientia saecularis*³⁹– como una bella esclava que ha de ser purificada por su choque previo con la sabiduría cristiana –*sapientia Christi*– dista mucho del rechazo categórico expuesto ante el papa Dámaso en una carta de 383 (*ep.* 21, 13.5 y 8, *Haec si secundum litterarum intellegimus, nonne ridicula sunt? [...] Nonne tibi [i.e., Damaso] videtur sub aliis verbis dicere, ne legas philosophos, oratores, poetas, ne in eorum lectione requiescas*⁴⁰?). De hecho, en la misma época de la carta 70 se data el siguiente texto de la *ep.* 66, 8.5 (año 398), donde anima al mismo esfuerzo intelectual, siempre con una finalidad práctica: *Sin autem adamaversi captivam mulierem, id est sapientia, saecularem, et eius pulchritudine captus fueris, decalva eam..., lava eam..., et multos tibi fetos captiva dabit ac de Moabitide efficietur Israhelitis*. Nótese que esta expresión la dirige a Pamaquio, senador romano con el que había compartido años en Roma de aprendizaje de la retórica, recuerdos a los que alude poco después de este pasaje. El objetivo de Jerónimo es orientar a su amigo hacia la vida perfecta. Sin embargo, en la carta a Magno no veíamos ninguna restricción, cuando utiliza el mismo argumento de la cautiva en su propia defensa (*ep.* 70, 2). La manera de lograr la purificación de lo profano es recortarle –*lavare, mundare y purgare*– todo lo falso y superfluo, de modo que el resultante sea útil, como una esposa, a los dogmas de la nueva fe (*ad nostrum dogma*; también en *eps.* 22, 30; 66, 8; *ad nostrum dogma* para la

39. Aún en una de sus últimas cartas, la dirigida a Demetria en 414, echa mano de una *saecularis sententia* (*ep.* 130, 12.1) para animar a la sumisión que se exige a la mujer cristiana, sirviéndose de una frase sentenciosa empleada por Salustio (*Cat.* 20, 4, *Eadem velle et eadem nolle, ea demum firma amicitia est*. Recoge ésta y nueve menciones más de pasajes de esta obra de Salustio H. HAGENDAHL, *Latin Fathers and the Classics*, Goteborg 1958, p. 180.

40. Sobre la imagen de la cultura profana como la bella cautiva del Deuteronomio, que por primera vez aparece en Jerónimo en la carta 21, Cf. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale*, 1, 1^a parte, Paris 1959 (reimpr. 1993), pp. 291-293, recuerda que la paternidad de esta lectura alegórica es de Orígenes, que, con todo, se refiere a algo distinto, más restringido (el pensamiento de Pablo sobre las carnes consagradas a los ídolos, en su primera carta a los Corintios, 1 Cor. 1, 8, 1-13). La esclava no puede ser tomada como esposa por su vencedor hasta no haber sido convenientemente purificada. En el modelo paulino el cuerpo de la mujer es el nivel «carnal» o literal del texto, «which one passes through and discards to arrive at its spiritual essence» (R. COPELAND, «Why Women Can't Read», S. Sage Seizelman - Z. Wiseman (eds.), *Representing Women: Law, Literature, and Feminism*, Durham 1994, p. 281).

«conversión de los textos» en *ep.* 21, 13.6, año 383). Jerónimo siempre deja claro, cuando desarrolla la imagen de la cautiva, la dificultad y la dureza de este empeño: *radimus - ferro acutissimo desecamus* (*ep.* 21, 13.6); *decalva - secalava* (*ep.* 66, 8.4); *praecido - rado* (*ep.* 70, 2.5⁴¹). Agustín de Hipona también recordará en *Doctrina Christiana* la necesidad de un *bonus usus* para acceder a las obras de los autores latinos: Cipriano, Lactancio, Victorino, Optato, Hilario, y los «incontables griegos» (*Doct. Chr.* 2, 40, 61⁴²).

De otro lado, la extensión de las obras es un criterio de elogio o, por lo menos, de medición de una cierta valía. No extrañará que por ello surjan polémicas por el número de las obras, es decir, por la fecundidad de unos autores a menudo objeto de disputas de tono más «elevado». Es el caso de Orígenes, de quien, para refrenar los «6.000 libros» de que habla Rufino matiza algo la fecundidad (*Mille et eo amplius tractatus ... edidit, innumerabiles praeterea ... tomos*, en *ep.* 84, 8.2) y plantea la falsedad de la lectura de muchos de los tratados que pronto se le atribuyeron (*C. Ruf.* 2, 32, *quod ... ille non scripsit, quomodo iste legere potuit?*). Este criterio de extensión ha influido en la erudición reciente. Así, a partir de la afirmación de que el tratado *Sobre la Trinidad* de Hilario de Poitiers se equipara con los doce libros de la *Institución Oratoria* de Quintiliano «por su número y estilo⁴³», diversos filólogos estudiosos de la obra de Hilario, desde H. Kling (*De Hilario Pictaviensi artis rhetoricae ipsiusque, ut fertur Institutionis oratoriae Quintilianae studioso*, Heidelberg-Freiburg 1909) al más reciente editor J. Doignon, que subraya la influencia del calagurritano en las primeras obras del de Poitiers⁴⁴.

La ruptura de la promesa pública⁴⁵ y uso continuado de los clásicos en toda la obra jeronimiana, perfectamente habitual en la literatura cristiana en el siglo IV, resultó ser un fácil argumento en su contra. En sus comentarios a las Epístolas

41. De la misma manera es eficaz la imagen del rey sabio y poeta, David, que, para cortar la cabeza de Goliath utiliza la espada de su enemigo (*ep.* 70, 2; cf. *Vulg. I Sam.* 17, 51).

42. L.M.J. VERHEIJEN ha argumentado, en «Le *De Doctrina Christiana* de Saint Augustin: un manuel d'herméneutique et d'expression chrétienne avec, en II, 19.29-42.63, une charte fondamentale pour une culture chrétienne», *Augustiniana* 24 (1974), pp. 10-20, que la lista que aquí presenta sobre los estudios paganos es sólo una digresión. Otros argumentos, reivindicando su valor propio, en C.M. CHIN, «The Grammarian's Spoils: *De Doctrina Christiana* and the Contexts of Literary Education», *Augustine and the Disciplines. From Cassiciacum to Confessions*, K. Pollmann - M. Vessey (eds.), Oxford 2006, p. 177.

43. *Hilarius, meorum temporum confessor et episcopus, duodecim Quintiliani libros et stilo imitatus est* (*ep.* 70, 5.2-3). Hilario es la lectura recomendada para las niñas cristianas (*ep.* 117, 12.3, *Hilarii libros inoffenso decurrat pede*) y de indispensable estudio para una futura santa como Marcela (*ep.* 34, 3).

44. Incluso se han fijado en que, en el aspecto más formal, uno y otro coinciden en que el libro 9 de sus respectivos tratados sea, con mucho, el más largo.

45. *Comm. in Galatas* 3, praef. (ed. G. Raspanti), *Nostis enim et ipsae quod plus quam quindecim anni sunt ex quo in manus meas numquam Tullius, numquam Maro, numquam gentilium litterarum quilibet auctor ascendit: et si quid forte inde dum loquimur, obrepit, quasi antiqui per nebulam somnii recordamur...*

paulinas a los Efesios y a Tito, sobre las citas de Menandro, Arato y Epiménides en que se apoya en la carta 70 también se defiende de las críticas por él recibidas con un argumento desesperado: no todo lo escrito por Pablo debe ser «santo⁴⁶»: *Nec tamen [...] tota quae scripsere sunt sancta, quia eos vere aliquid dixisse testatus est* [Paulus] (*In Eph.* 3, 5, 14). En el año 384, es decir, en la misma época final de su estancia en Roma, había escrito a Marcela sobre los comienzos de su *magnum opus*, esto es, la traducción latina de la Biblia, donde afirmaba desde su primera frase su seguridad de ser capaz de enfrentarse tanto a la *auctoritas veterum* como a la *opinio totius mundi* (*ep.* 27, 1-1, críticas que espera, por ejemplo, por sus correcciones del Nuevo Testamento griego). Rufino, el más relevante de sus adversarios, le acusó directamente por servirse de los antiguos, recordándole que fue alumno y luego émulo aventajado del maestro Donato⁴⁷ e invocando los mismos nombres «cáliz y alimento del demonio» que, en el momento inmediatamente anterior a la evocación del famoso sueño, Jerónimo había contrapuesto en la carta a Eustoquia a los Salmos, a San Pablo y al Evangelio (*ep.* 22, 29.7⁴⁸). Años después, el cáliz de Cristo de los autores cristianos, es decir, el canon de los «nuevos clásicos», que siempre recomendará, no hará sino confirmar el interés de Jerónimo por asimilar la historia de la cultura que la nueva religión estaba suplantando⁴⁹.

46. Cf. su referencia a Pablo de Tarso: *eorum qui lecturi erant abusus est ignorantia* (*in Tit.* 1, 12 ss.). Curiosamente en términos semejantes es censurado el propio Jerónimo por su casi siempre admirador Erasmo, la provoca su defensa de Séneca: *Divus Hieronymus, non ignarus fuci, abusus est simplicium credulitate, ut Senecae libros, lectu cum primis dignos commendaret Christianis* (*ep.* 2092, año 1515).

47. *Maronem suum comicosque ac lyricos et historicos auctores ... exponebat* (*c. Hier.* 2, 11, 17 ss. [ed. M. Simonetti]).

48. *C. Hier.* 2, 7, ... *si una opens eius pagina est, quae non eum iterum Ciceronianum pronuntiet, ubi non dicat: Sed Tullius noster, sed Flaccus noster, et Maro... Sed et in omnibus fere opusculis suis multo plura et prolixiora testimonia de his suis quam de prophetis nostris vel apostolis ponit. Puellis quoque et mulierculis scribens, quae non utique nisi de nostris Scripturis aedificari et cupiunt et debunt, exempta eis Flacci sui et Tulli vel Maroni intexit.*

49. Cf. SCOURFIELD, *Consoling Heliodorus*, *op. cit.*, p. 33.

VNAM AMO POLYMNIAM.
EL PROCESO DE COMPOSICIÓN POÉTICA SEGÚN VIPERANO

MARÍA LUISA PICKLESIMER †
Universidad de Granada

Resumen: En los *Carmina* de G.A. Viperano sobresale por su frecuencia el tema de la poesía y el poeta, tema al que están dedicadas en exclusiva cuatro odas. Se analiza concretamente la II,1, que llama la atención por el uso que hace de las divinidades a las que el autor suplica ayuda, utilizando a los dioses a manera de clave para explicar los pasos necesarios en el proceso de composición poética.

Palabras clave: Renacimiento, Poesía latina, Viperano.

Summary: In Viperano's *Carmina*, Poetry and the Poet are frequently appearing themes, dedicating the author four odes specifically to these matters. Ode II, 1, which is examined in detail, is remarkable in the way the author addresses the deities: he begs them for help and uses the gods as the key to explain the necessary steps in poetic writing.

Keywords: Renaissance, Latin Poetry, Viperano.

Entre los temas que podemos encontrar en las cuarenta y ocho odas que conforman la edición definitiva de los *Carmina* de Giovanni Antonio Viperano (*Opera*, Nápoles 1609, vol.I), que son los comunes a la poesía latina en general y en particular los tratados por Horacio, sobresale por su frecuencia el relacionado con la poesía, el poeta y la dedicación del propio autor. Aunque el tema poético se encuentra en diversas piezas combinado con otros temas, el autor le dedica en exclusiva cuatro odas: I,1 y 23; II,1 y 23, con lo que cada libro se abre y se cierra con una oda sobre la poesía, ya que la 24 y última de ambos libros está dedicada a la Virgen María y no guarda relación con la temática del conjunto del poemario. La colocación de esas cuatro odas parece señalar el interés especial de Viperano por el tema poético, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que el autor le dedicó un tratado teórico: los *De Poetica libri III*, editados en Amberes en 1579. La forma en que se presenta el tema poético en los *Carmina* responde a los *topica* de rigor en la poesía clásica, a los que Viperano accede generalmente a través de Horacio, a quien se amolda a veces excesivamente sin preocuparse por ser congruente con el contenido de su propio tratado.¹ Por eso llama la atención la oda II,1, en la que Viperano habla del proceso de composición poética adaptándose a sus propias teorías sobre la poesía, y también a las de Cicerón sobre la *elocutio*.

La oda II,1, compuesta en metro hiponacteio, lleva por título *Omnia a Deo*, «todo proviene de Dios», idea que se expresa en los dos últimos versos (31-32):

*Y todas las cosas provienen de Júpiter.
Se debe embellecer las felices, las adversas es prudente soportarlas.*

Este dístico final se presenta como dos expresiones de contenido paremiológico; son frecuentes en los *Carmina* las locuciones proverbiales de todo tipo, en particular las sentencias cuyo uso abundante recomienda el autor en su *De Poëtica* para la poesía lírica (III,10: *multa sententiarum copia augeri... debet*), y al principio del poema tenemos también dos versos (2 y 3) con aspecto de sentencia. Por otra parte, el verso 31 se corresponde con lo que dice el poeta en la oda II,5, donde explica que son los dioses y el celeste hado quienes atribuyen a cada mortal una dedicación precisa, y a él le han atribuido la poesía.

En cuanto al último verso, dice Viperano en el *De Potica* respecto al poeta (I,4): *hic iucundis ornatisque figmentis humanam felicitatem ostendet*. Para nuestro autor, embellecer las cosas felices es especialmente propio de la poesía lírica, porque sostiene, adaptando en cierto modo a Aristóteles (*Poet.4*), que puesto que la poesía imita las acciones humanas que son buenas o malas, los dos géneros poéticos que nacieron primero fueron uno a propósito para alabar y otro para denigrar, y que de aquel género laudatorio surgieron en primer lugar los

1. Para la presencia constante de Horacio en las odas de Viperano, puede verse nuestra edición: G.A. VIPERANO, *Carmina*, Madrid, Ed.Clásicas, 2001, pp.57-73.

poetas líricos, que cantaban súplicas y alabanzas dedicadas a dioses, héroes y hombres (I,7). Y es poesía encomiástica lo que él compone preferentemente: en la oda I,1 dice que Polimnia le enseña a hacerlo (13-20): *Mas la Musa dueña de la lira tracia / [...] con la punta de los dedos blancos lirios / cogiendo, me enseña a entrelazar guirnaldas con flores, / y a ceñir famosas / sienes con alegres coronas.*

Precisamente a Polimnia es a quien dedica el primer verso de la oda que comentamos, que se inicia con un dístico sobre la elección del poeta:

*Amo especialmente a Polimnia.
Cada cual tiene su sentimiento e inclinación.*

Parece que Viperano asume su propia elección del género poético que quiere cultivar. Es cierto que en otra oda vuelve a decir que Polimnia le enseña a componer por mandato de los dioses (II,23,6-8), y en varias le pide inspiración (I,3;I,6;II,6;II,21). Pero en la oda que estamos comentando el poeta no pide inspiración a Polimnia ni dice que le deba nada: sólo expresa su propia elección por un tipo de poesía determinado, y casi diríamos que el nombre de la Musa está utilizado sólo con un valor metafórico. De hecho, aunque Viperano utiliza usualmente otros clichés típicos de la poesía clásica referentes a la inspiración, como la consagración del poeta en un lugar especial o que es la Musa quien canta lo que él escribe, no recoge el tópico de la divinidad que ordena al poeta cultivar un género concreto de poesía o que le prohíbe cultivar otro. En la oda que abre la colección, y que es una *recusatio* bastante normal, se limita a decir que no le es lícito componer poesía épica porque la cítara teme fingir los sonidos guerreros, y también que no compone yambos ni poesía amorosa, sin dar razón alguna. Polimnia le enseña, como hemos visto, a componer poesía encomiástica, pero no se lo impone: parece que la elección obedece al propio poeta.

El verso 3 es, como el anterior, una expresión de tipo paremiológico:

Dulce es la gloria que da Apolo.

Dada la colocación de este verso tras el dístico inicial, puede entenderse que los une una secuencia lógica, en el sentido de que se escoge un género determinado con la intención de conseguir la gloria poética. Pues, como dice Viperano en I,18,6: *Febo ama a los poetas coronados de laurel. Nada hay sin Apolo;* y, desde luego, nada puede haber para un poeta sin Apolo, puesto que es quien le otorga la vis poética: en la oda I,4, Viperano se declara menos adecuado que otros poetas para cantar al personaje encomiado, y ello porque (21-22): *No agita tanta fuerza mi pecho / que arde por obra de Febo,* donde la expresión utilizada, *pectus Phoebos calescens*, no puede dejar de recordar el verso de Ovidio (*Fast.* VI,5: *Est deus in nobis: agitante calescimus illo*) que nuestro autor recoge en *Poet.* I,3, admitiendo que es necesario al poeta estar «dotado de una cierta fuerza celeste y divina», que en nada se asemeja a la posesión por el furor divino

platónico. Parece que Viperano asume la distinción entre el papel de Apolo y el de las Musas que establecía Horacio siguiendo a Píndaro, es decir, que Apolo crea al poeta y las Musas conceden inspiración sólo a quienes les permite el dios,² aunque no es demasiado consecuente al escoger las imágenes que adornan sus odas, y en II,23,6-8 nos sorprende con una escena de claro sabor hesiódico, en la que la Musa lo consagra como poeta en el Parnaso. En cualquier caso, en la oda II,6 dice que Apolo consagra los poemas, para toda la eternidad, a la Fama y a los dioses poderosos, y ésta podría ser la idea que subyace tras la escueta expresión del verso 3.

Entre esos tres versos introductorios y el último dístico que sirve de conclusión, Viperano repasa los elementos necesarios para que el poeta llegue a la perfección en la composición de su obra, correspondiendo cada elemento a una divinidad que juega un papel en la creación poética, y a la que el autor pide ayuda en el campo propio de cada una, pero no inspiración poética en sentido estricto. En varias de las odas solicita a Polimnia que cante al personaje encomiado, y en II,23 a las Musas en conjunto que inspiren su poesía; es decir, se acomoda al pensamiento clásico que convencionalmente ignora el concepto de imaginación creadora, y según el cual el poeta sólo pone voz a la creación de la divinidad. Por el contrario, aquí el proceso creador revierte al poeta, concepto que, según Luis Gil, nace a partir del símil de Macrobio (*Sat.* V,1-2), quien estableció un paralelo entre los géneros oratorios y la tierra, lo que dio origen a la correlación entre la creación cósmica y la poética, y al «concepto del poeta como «creador», completamente ajeno al modo de pensar pagano».³ Viperano señala en el *De Poëtica* (I,2) que la labor creadora del poeta es parecida a la de Dios, por lo que es llamado *poietès*, «hacedor», vocablo que tiene el mismo significado que «demiurgo», y posee una cierta naturaleza divina. Ya había dicho Platón (*Smp.* 205b-c) que la creación es el acto de pasar cualquier cosa del no ser al ser, y que los artífices de todas las artes eran *poietai*, creadores, aunque el término se aplique sólo a los que crean mediante la música y el verso, a los creadores de poesía.

En la primera súplica a una divinidad, Viperano apela a Mercurio (4-10):

*Tú que resplandeces con brillante estrella entre los fuegos
flotantes del luminoso cielo,
Mercurio, padre de la lira diestra
en producir armonía al pulsar sus cuerdas,
inspira el pecho de quien te suplica, y el sopor
ahuyenta con la mano con la que gobiernas
las moradas de las sombras y los reinos de Dis.*

2. Cf. M^a L. PICKLESIMER, «Las Musas y Apolo en los poetas latinos», en J. Costas Rodríguez (Coord.), *Ad Amicam Amicissime Scripta, Homenaje a la Profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid 2005, vol. I, pp. 359-367.

3. Cf. L. GIL, *Los antiguos y la «inspiración» poética*, Madrid 1966, pp. 178-180.

En un trabajo reciente⁴, entendimos que Viperano solicitaba de Mercurio la inspiración poética, malinterpretando la expresión «inspira el pecho de quien te suplica». Ahora, al estudiar detenidamente el contexto en el que se encuadran esas palabras, vemos que, si bien el poeta pide a Mercurio que lo inspire, se trata de una clase de inspiración diferente de la que podría pedir a las Musas: la intervención de Mercurio constituye el primer paso en la compleja labor de escribir poesía.

En la oda II,5, cuando dice que cada persona es dedicada por los dioses a una ocupación concreta, alude precisamente a la intervención de Mercurio (25-28): *A mí, sobre quien el nuncio alado de los dioses / posó su mirada mientras nacía a la luz del cielo, / desde la novena casa con los amables / hijos de Tíndaro, él en persona me consagró a las Musas*. Viperano se refiere evidentemente al planeta Mercurio: Griegos y Romanos creían en la influencia decisiva que ejercería en el futuro de una persona la mirada que una divinidad o un astro posara sobre ella en el momento de su nacimiento. La influencia de los astros sobre la vida humana pasó al pensamiento cristiano, en particular la de los planetas, y desde el siglo XIV aparecen ilustraciones que representan a los planetas con «sus hijos», donde cada divinidad planetaria preside un conjunto de personas cuya vocación ha sido determinada por el planeta. Mercurio preside así tres grupos de personas: pintores, escritores y mercaderes⁵. Los escritores eran considerados, como dijo Horacio (C.II,17,29-30), *Mercuriales uiri*, término que responde a «literatos» en general, y no específicamente a poetas, ya que en principio ni Hermes ni Mercurio tuvieron que ver con la poesía, si bien Hermes la propició en cierto modo al inventar la lira. En el *De Poëtica*, Viperano sólo cita a Mercurio como uno de los candidatos a inventor del género bucólico, aunque él se decanta por Pan (III,7). Si puede decir aquí que Mercurio lo consagró a las Musas, es porque en el momento de su nacimiento el planeta estaba en la novena casa celeste, que según la antigua astrología era la casa de Apolo, divinidad tutelar del signo de Géminis.

Pero en la súplica de la oda II,1 donde se combinan el planeta, la «brillante estrella» que responde al apelativo *Stilbôn* que le daban los Griegos, y el dios, Mercurio es invocado como dios de la palabra y el discurso: *sermocinandi administer* lo llama Varrón (R.D.fr.249 Cardauns) aplicándole los poderes de Hermes, quien para los estoicos era el dios del *lógos* y para Platón (Cra.408a) el inventor del lenguaje, llegando a ser el dios de la elocuencia y la oratoria. Para Horacio (C.I,10,1-3) el elocuente Mercurio dio a los hombres la *vox*, entiéndase por ello la palabra o el don del habla; para Quintiliano (III,7,8) fue el inventor de las letras; Servio lo presenta como *orationis deus* (Aen.4,242) y *auctor eloquentiae*, y en el siglo XVI seguirá siendo considerado como «padre de las letras» y dios de la elocuencia.

4. «El poeta ante su obra», *Ágora* 9,1: Júlío César Escaligero, 2007, pp.61-98.

5. J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972, p.70.

Viperano pide pues a Mercurio el don de la palabra, en el sentido en que dice de él Ovidio (*Fast.* 5,668): *quo didicit culte lingua docente loqui*; pide que le conceda hablar de una manera culta, es decir, con la perfecta corrección, la pureza del *latine loqui* que constituye la primera virtud del lenguaje para Cicerón (*De Or.* III,37-38). Pero le pide también que auyente de él el *sopor*. Dijo Macrobio (*Sat.* I,17,22) que Mercurio tiene el don de despertar y de dormir los espíritus y los ojos de los hombres, pero creemos que aquí Viperano no se refiere a que Mercurio lo aparte del adormecimiento, sino a que le insuffle todo lo contrario, tal como para Ronsard (*Odes*, 1550) Mercurio representa el principio activo que pone en movimiento el espíritu creador⁶.

La segunda súplica va dirigida al Sol (11-14):

*Y tú, Sol poderoso, de la negra
noche rasga el velo, y tu carrera
dirige a través de las corrientes
deseadas por el poeta, ¡oh autor de la luz nutricia!*

La relación de la luz con el entendimiento es proverbial: «ruega a la luz, si quieres tener un recto discernimiento», decía una sentencia de Menandro; pero la luz es también claridad, lo que corresponde a la segunda virtud del lenguaje para Cicerón, el *plane loqui*, que consiste en hablar con corrección, utilizando palabras usuales y precisas para que lo que se dice quede perfectamente claro (*De Or.* III,49). Viperano pide al Sol que rasgue la oscuridad, lo que recuerda las palabras de Cicerón respecto a ciertos oradores que se expresan de forma enrevesada, y cuyo discurso, que debería aportar luz a los hechos, los llena de oscuridad y tinieblas (*De Or.* III,50). Pero cuando le suplica que discurra por las corrientes deseadas por él, no sólo está pidiendo expresarse con claridad, sino también poseer los conocimientos necesarios para tratar el tema que haya escogido. Pues, como también dijo Cicerón (*De Or.* III,24), de nada sirve buscar bellas palabras sin tener perfectamente elaboradas las ideas que se quiere expresar. Viperano dice algo parecido en su *De Poëtica* (I,5): *Quid enim est tam uanum, tam furiosum, tam etiam irridendum, quam sine ulla subiecta scientia uolubilis quidam et inanis strepitus sonantium grandiumque uerborum?*

Para conseguir ese conjunto de conocimientos necesarios al poeta, y que deben abarcar todas las ramas del saber aún en forma somera, como explica en *Poët.* I,4, a qué dios recurrir mejor que al Sol, que llegó a ser asimilado a la inteligencia, y que Macrobio definió como la inteligencia del mundo (*Sat.* I,19,9: *Sol mundi mens est*). Por otra parte, al profesar la teología solar, Macrobio entendía que el Sol es el dios único, y que las otras divinidades representan sus diversas propiedades: así Mercurio sería la propiedad del Sol que es la creadora

6. Cf. E. KARAGIANNIS-MAZEAUD, «Modernité de l'Antique: «L'Hymne de Mercure» de Ronsard (1585)», en Y. LEHMANN (ed.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout 2007.

del lenguaje (*Sat.I,17,5*), y también el dios de la inteligencia, pues las alas con las que se le representa, que Varrón relacionaba con la velocidad de la palabra, las relaciona Macrobio con la velocidad de la luz del Sol y de la inteligencia (*Sat.I,19,8-9*). En la baja Edad Media Mercurio aparecerá frecuentemente en sustitución del Sol en las miniaturas y en las ilustraciones del calendario⁷.

La súplica al Sol termina con unos versos (15-18) dedicados a Apolo:

*A ti, Febo, el coro sagrado,
Talía, Clío, Euterpe, diosas célebres
por su voz y su arco, te honran
como rey supremo de la tierra y de las estrellas.*

Está claro que aquí Viperano identifica a Apolo con el Sol, como es usual en la poesía renacentista, aunque nuestro poeta sólo lo hace en otra ocasión en su poemario (Oda II,10,2-3: *Semejante a Apolo saliendo de la larga borrasca de la noche*), pues normalmente distingue a los dos dioses. Pero Apolo es también aquí el dios de la poesía, el que patrocina a las Musas cuyos tronos, en la oda II,23,11-12, están colocados junto al del dios, y responsable con ellas de que el poeta sepa expresarse en verso. Macrobio, que identifica a Apolo con las propiedades divinadora y sanadora del Sol (*Sat.I,17,5*), lo conecta con Mercurio a través de las Musas (*Sat.I,19,7*): establece la identidad de ambos dioses, entre otras razones, por el hecho de que Apolo preside el coro de las Musas y Mercurio otorga el don del lenguaje, que es un regalo de las Musas.

Estas dos súplicas, que afectan a tres dioses interrelacionados entre sí no sólo por la teología solar, se corresponden, por otra parte, con las cualidades que Viperano considera en su tratado necesarias en el poeta (*Poët.I,3*): *instructum inquam a natura, informatum ab arte [...], exercitatione et summorum ingeniorum imitatione excultum [...]; denique caelesti et diuina quadam ui praeditum [...]*. Apolo y las Musas representan aquí la perfección técnica; el Sol los conocimientos necesarios de todo tipo, que se adquieren en gran medida con el estudio de los grandes maestros; Mercurio la disposición natural del poeta, que es a la vez una fuerza divina puesto que la divinidad lo ha elegido. Pero Mercurio y el Sol representan también las dos cualidades que definen la «tarea propia del poeta», y que son (*Poët.I,4*): *recte atque apte confingere*. La noción de *aptum* o *decorum*, la adecuación de la forma al contenido, revierte al Sol en la medida en que la precisión en la expresión es complemento de la claridad en el concepto de *perspicuitas*. Por otra parte, la noción de *aptum*, que para Cicerón conforma junto al *ornatus* las cualidades propias del estilo, nos lleva a la siguiente súplica de la oda II,1.

La tercera súplica va dirigida a Venus (19-27):

7. J.SEZNEC, *op.cit.*, p.182n.

*Venus, con la última súplica
 llamada a nosotros ritualmente, con las Ninfas
 ven, y con las Gracias.
 Suavizarás las inquietudes y el camino. Tú eres la amiga,
 tú la encantadora, tú la diosa
 que causa placer, y el consuelo de todas las fatigas.
 Yo, por tu mediación ya en ave
 blanca convertido, a través de los campos latinos
 esparciré sonidos lesbios.*

Esta invocación sorprende: Venus sólo es citada otra vez en el poemario, en II,7,21, donde aparece junto a Baco como tentaciones de las que una mente virtuosa debe liberarse. Por otra parte, los poetas latinos sólo pedían inspiración a Venus para escribir poesía amorosa, a la que Viperano nunca se dedicó. La excepción es Lucrecio, a cuya invocación alude nuestro autor en su tratado, al hablar de las partes de la epopeya (II,5): dice que es conveniente recabar ayuda de las Musas, o bien de la divinidad que preside el tema que se propone, y que Lucrecio pidió inspiración a Venus por ser la responsable de la procreación, ya que iba a escribir sobre la naturaleza. Es la razón que daba el propio Lucrecio (I,21-25), pero también pedía a Venus belleza eterna para sus palabras (I,28): *Quo magis aeternum da dictis, diua, leporem*. Lo que pide Lucrecio es la belleza estilística, que Viperano distingue en su tratado (I,19) de la *pulchritudo*; ésta reside en la apropiada unión (*convenientia*) de las partes del poema entre sí, con una cierta belleza estilística (*quodam cum lepore*).

En su súplica, Viperano pide a Venus que lo acompañe en la última etapa del proceso creativo. La expresión que utiliza en el verso 22: *iter mollies*, recuerda la comparación de Quintiliano (IV,2,46) entre el estilo breve pero con cierto ornato y un *amoenum ac molle iter*. También Viperano (*Poët*.I,4) dice que la poética es una especie de camino placentero (*amoenam quandam uiam*) hacia la virtud. No pide, pues, que Venus le conceda algo concreto, sino que se le entregue ella misma: cuando en *Poët*.II,6 recoge el verso 42 del *Ars* de Horacio: *Ordinis haec uirtus erit et uenus*, le pone mayúscula a *uenus*, identificando así a la diosa de la belleza con la belleza del poema. Cuando Porfirio comenta las palabras de Horacio a Venus en su oda I,30,7: *et parum comis sine te*, explica: *Id est «minus elegans» sine te, hoc est, «sine uenustate»*, y justifica su interpretación diciendo que Venus no es sólo la soberana de las uniones amorosas, sino también de todas las elegancias (*omnium elegantiorum*), citando en su apoyo el verso 42 del *Ars*. Como nombre común, *uenus* era un término usual en los tratados oratorios: así Quintiliano (IV,2,116) recomienda que la narración sea adornada con *omni qua potest gratia et uenere*.

Cuando suplica la presencia de Venus, Viperano se refiere a la belleza del estilo, que según dice en *Poët*.I,19, se basa en la *suauitas*, la dulzura o el encanto, que depende del ornato y de la elegancia (*suauitas... in carminis ornato et uenustate sita*). Y las denominaciones que aplica a Venus la conectan con las

cualidades del estilo. «La encantadora» (*uenusta*), «la diosa que causa placer», «el consuelo de todas las fatigas» remiten al ornato, pues (*Poët.I,17*) *quem equidem ornatum in uarietate et elegantia uerborum positum uidemus: illa dissimilitudine sacietati occurrit, haec bonitate dictionem commendat*. Quintiliano (IV,2,118) decía más concretamente que deben utilizarse las figuras que por su variedad eviten el aburrimiento. Por otra parte, la poesía, como las demás cosas bellas, es útil y a la vez produce placer (*Poët.I,19*): *Et non secus ea quae formosa sunt, aut utilitatem, aut uoluptatem, aut utramque simul (ut censet Plato) afferre solent; sic decora et ornata poësis prodest, simul atque delectat*. Con todos los elementos que conforman la belleza del estilo que le aportará Venus, Viperano será capaz de convertirse en un poeta sobresaliente: en el cisne en el que Horacio soñaba transformarse (C.II,20) y con el que comparaba a Píndaro (C.IV,2,25).

El poeta no suplica a Venus que venga sola, sino con las Ninfas y las Gracias, su séquito habitual. En principio, las Ninfas no tenían relación con la poesía, aunque sí con la danza y la inspiración oracular, y con los *loci amoeni*. Si no las cita sólo por ser las acompañantes normales de Venus, Viperano pudo tener en mente al Sócrates platónico (*Phdr.238d*), quien achacaba a la posesión por las Ninfas un brote de inspiración poética.

Las Gracias sí fueron unidas a las Musas pronto: ya Safo invocaba a las sagradas Cárites junto con las Piérides en un epitalamio (fr.103 Voigt) para que cantaran a la novia. Incluso existía un proverbio que las unía y que recoge Quintiliano (I,10,21): *indoctos a Musis atque a Gratis abesse*. Por otra parte, ya en Homero las Cárites son servidoras de Afrodita, a cuyo arreglo atienden y con quien comparten danzas y belleza. Pues la belleza de las Gracias no es reposada y serena como la de las Musas, sino llena de encanto y de amable elegancia como la de Venus; no es la suya la belleza que despierta admiración, sino la que llama al placer. Cuando esto se traslada a la creación poética, podríamos decir que las Musas confieren la belleza interna al poema, la *pulchritudo*, y las Gracias la belleza externa al estilo: el *lepos* o la *uenustas*. Así Quintiliano (X,1,82) llega a decir que Jenofonte escribía de tal forma que las Gracias en persona parecen haber formado su lenguaje (*ut ipsae sermonem finxisse Gratiae uideantur*). Por eso Viperano coloca la *uenustas*, la elegancia del estilo, como elemento culminante de la creación poética, y la personifica como hija de las Gracias en los tres versos que terminan la parte central de la oda (28-30):

*Audaz es la intención, y el impulso creador
súbito: pero ella sola nos
inmortaliza, nacida de las Gracias: la Elegancia.*

Por otra parte, estos tres versos son paralelos a los tres que inician la oda: también aquí se hace referencia a la intención del poeta como elección propia, y si el verso 3 aludía a la gloria a la que aspira, el 30 alude a la inmortalidad que es la gloria suprema a la que puede aspirar. Es cierto que en la oda II,23 dice

Viperano que son las Musas quienes confieren al poeta la inmortalidad a través de su obra, pero ahí está remedando la oda III,30 de Horacio y los últimos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio (XV,871-79). Y aquí está explicando el proceso de composición poética.

Si consideramos la oda II,1 en su conjunto, observamos que los cuatro versos que tratan de Apolo y las Musas están colocados en el centro exacto del poema.⁸ La alusión indirecta al uso del verso, elemento que identifica al poeta, separa así las cualidades del lenguaje, representadas por Mercurio y el Sol, que son comunes a todos los escritores, de las cualidades del estilo propiamente poético, representadas por Venus y las Gracias. Aunque es cierto que todas ellas, en mayor o menor medida, son comunes al orador y al poeta, como señala el propio Viperano (*Poët.*I,17) remitiéndose a Cicerón. Por otra parte, si bien el poeta es libre de escoger el género y los temas a los que se quiere dedicar, nunca debe olvidar qué cualidades poéticas le otorgaron los dioses desde su nacimiento. Como dice Viperano en *Poët.*I,18, *at uero ingenium suum quisque recte cognoscat, ut intelligat in quam rem natura feratur: ne quid tum inuita Minerua.*

OMNIA A DEO

- Vnam amo Polymniam.*
Suus cuique sensus, et libido.
Dulce Apollinis decus.
Stella refulgens candida inter ignes
 5 *Lucidi uagos poli,*
Doctaeque pulsus consonare chordis
Mercuri parens lyrae,
Affla precantis pectus, et soporem
Pelle, qua domos manu
 10 *Torques inanes, atque regna ditis.*
Tuque Sol potens nigrae
Velum rescinde noctis, atque cursum
Per fluenta dirige
Optata uati, lucis auctor almae.
 15 *Phoebe te sacer chorus,*
Thalia, Clio, Euterpe, et ore, et arcu
Nobiles Deae colunt
Terraeque summum, siderumque regem.
Vltima Venus prece
 20 *Vocata nobis rite, cumque Nymphis,*
Cumque Gratiis ades.

8. El esquema de la oda es bastante simétrico: A: título; B: versos 1-3; C: versos 4-14; D: versos 15-18; E: versos 19-27; F: versos 28-30; G: versos 31-32.

*Curas, iterque mollies. Tu amica,
Tu uenusta, tu placens
Dea, et leuamen omnium laborum es.*

25 *Per te ego iam in alitem
Mutatus album per Latina fundam
Arua Lesbios sonos.
Audax uoluntas, ingenique motus
Est celer: sed una nos*

30 *Aeternat, orta Gratiis, Venustas.
Sunt et ab Ioue omnia.*

Ornes secunda: aduersa ferre tutum.

NOTAS DE POÉTICA EN ALGUNOS COMENTARIOS RENACENTISTAS AL
ARS POETICA DE HORACIO (GRIFOLI Y EL BROCENSE)¹

LUIS MERINO JEREZ
Universidad de Extremadura

Resumen: En torno a los años centrales del siglo XVI asistimos a un auge notable de los comentarios a los textos de Horacio en general y del *Ars poetica* en particular. Con el propósito de descubrir posibles fuentes de la *editio princeps* del comentario de Francisco Sánchez de las Brozas (*In Artem poeticam Horatii elucidatio*, Salmanticae, 1558), analizamos algunos pasajes del *De arte poetica interpretatione explicatus* (Florentiae, 1550) de Giacomo Grifoli, con especial atención a la epístola preliminar.

Palabras clave: Horacio, *Ars poetica*, comentarios, El Brocense, Grifoli.

Summary: Around the middle years of the sixteenth century there is a notable rise of the comments to the texts of Horace and especially of the *Ars poetica*. In order to discover possible sources of the comment on Horace by Francisco Sánchez de las Brozas (*In poeticam Horatii Artem Elucidatio*, Salmanticae, 1558), I have discussed some passages *De arte poetica interpretatione explicatus* (Florentiae, 1550) by Giacomo Grifoli with special attention to the preliminary letter.

Keywords: Horace, *Ars poetica*, comments, Sanctius, Grifoli.

1. Este trabajo ha sido posible gracias al Proyecto de investigación «Retórica y artes de memoria: de la Antigüedad al Renacimiento» (FFI2008-01038/FILO) subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Cuando en 1558 El Brocense publica su *elucidatio* del *Ars poetica* de Horacio existía ya un número importante de comentarios a los textos de Horacio, en general, y de la *Epistola ad Pisones* en particular. Dado que el prof. M. Mañas y yo tenemos la intención de editar y traducir las diferentes versiones del comentario del Brocense al *Ars poetica*, nos hemos impuesto la tarea, por otra parte ineludible, de explorar el panorama de comentarios anteriores y contemporáneos con el propósito de encontrar posibles fuentes y de poder calibrar así, en sus justos términos, la originalidad de sus notas y, si es el caso, la deuda contraída con otros humanistas. Creemos también que estos comentarios ajenos pudieron influir en la evolución del texto del Brocense que, como es sabido, presenta dos entregas fundamentales: la *princeps* de 1558 y la definitiva de 1591. La *princeps* se publicó en Salamanca con el título *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione* y el subtítulo, más próximo a la realidad del texto, de *In Artem poeticam Horatii (...) elucidatio*. A esta primera entrega de 1558, le siguieron otras dos, también en Salamanca, las de 1569 y 1573; y otra, al fin, en 1581, en las prensas de Plantino; ésta es, por cierto, la que reproduce Mayans en los *Opera omnia* del Brocense.²

Todas estas versiones mantienen el esquema de la primera, con ligeras variantes textuales, como las que se introducen en el título: la de 1569 se denomina *paraphrasis et brevis elucidatio*; y la de 1573 *paraphrasis et brevis dilucidatio*. Esta denominación es la que mejor refleja la naturaleza del texto del Brocense, pues, aunque, en efecto, en su mayor parte es una paráfrasis del texto original no faltan tampoco notas explicativas que, al hilo de otros textos clásicos, explanan tal o cual pasaje del *Ars poetica*. Esta circunstancia justifica la incorporación al enunciado de los términos *elucidatio* o *dilucidatio*.³

La edición de 1591 es mucho más extensa y además distingue a cada paso, a cada fragmento, entre *ecphrasis* y *annotationes*. En otra ocasión he advertido ya las diferencias de forma y contenido que se aprecian en esta última y definitiva versión respecto a las que le precedieron; diferencias tan notables que hacen de ellas dos versiones realmente diferentes, de hecho Mayans las publicó por separado.⁴ Me referiré a ellas como *De auctoribus interpretandis* y *Annotationes* respectivamente.

Mi propósito aquí es analizar las escasas anotaciones no parafrásticas que están presentes en la *editio princeps* del comentario, observando su evolución en las diferentes ediciones del texto y, al mismo tiempo, advertir la posible influencia de otros comentarios publicados en la primera mitad del siglo XVI.

2. J. LIAÑO PACHECO, *Sanctius. El Brocense*, Madrid, Universidad de Salamanca, 1971.

3. L. MERINO, *La pedagogía en la Retórica del Brocense*, Cáceres, Universidad de Extremadura 1982, pp. 281-296.

4. Cf. a este respecto L. MERINO, «Aproximación al *De auctoribus interpretandis* y a las *In artem poeticam Horatii Annotationes* del Brocense», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. I, 2, Universidad de Cádiz 1993, pp. 621-631. Aquí puede encontrarse una completa descripción de todas las ediciones del comentario del Brocense, incluida la publicada por Mayans.

De todos es sabido que el texto del *Ars poetica* atrajo el interés de muchos comentaristas, incluso en la antigüedad, como demuestran los comentarios de Acrón y Pseudo-Porfirión, que El Brocense pudo manejar en edición renacentista con los comentarios añadidos de Antonio Mancinelli y Cristoforo Landino.⁵ A este respecto conviene tener en cuenta que en los preliminares de la paráfrasis y bajo el sugerente título de *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione*, El Brocense ensaya una teoría ramista del comentario de textos que se aplica a algunas odas del libro tercero de Horacio.⁶ El Brocense pasa revista a las cinco primeras odas de este tercer libro y lo hace criticando con sorna la interpretación dada a cada una de ellas por unos comentaristas cuyos nombres silencia.⁷

«En la tercera (oda) ¡qué lejos está lo que escribió Horacio de lo que proponen sus intérpretes!» ...» Cuando se llega a la oda quinta, lo reconozco, no pude contener la risa al leer el epígrafe: *Augusti laudes*. Consulté a continuación los comentarios, ¡Oh dios misericordioso, con cuánta repugnancia e ingenuidad los argumentos exponen que Augusto es superior a Júpiter porque a Júpiter lo conocemos por su fama, mientras que a Augusto lo vemos en persona!».⁸

Augusti laudes es efectivamente el título que precede al texto de la oda tercera de Horacio en la edición renacentista de los comentarios de Acrón y Pseudo-Porfirión, engrosados con los de Landino y Mancinelli. Otras coincidencias en el contenido de los *argumenta* sugieren que el Brocense está dirigiendo sus afilados dardos contra estos comentaristas. Sin embargo, no es tarea fácil descubrir la influencia de estos y otros autores en la paráfrasis del Brocense. Y esto es así, creo, fundamentalmente por dos razones. La primera tiene que ver con la amplia lista de comentarios que pudieron inspirar al Brocense. No hay que perder de vista que antes de 1558 habían aparecido ya el de Badio Ascensio (1519), la *Paraphrasis* de Francesco Robortello (1548), la *Interpretatio* de Vincenzo Maggi (1550), los *Commentarii* de Aquiles Stacio (1553), y el

5. *Horatius cum quattuor commentariis [Antonii Mancinelli, Acronis, Porphyriionis, Landini]*, Venetiis 1492.

6. L. MERINO, *op. cit.*, p. 257 ss. D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, «Aristóteles y la teoría del análisis literario en El Brocense (*De auctoribus interpretandis sive de exercitatione praecepta*)», *Habis* 30 (1999), pp. 377-389. Y antes E. ASENSIO, «Ramismo y crítica textual en el círculo de fray Luis de León», *Academia literaria renacentista. I. Fray Luis de León*, Salamanca 1981, pp. 47-76.

7. L. MERINO, «Dos interpretaciones ramistas de Hor., *Carm.*, 3, 1», *Faventia* 14 (1994), pp. 53-60.

8. F. SANCTIUS, *Opera omnia, t. tertius* (Genevae, apud Fratres de Tournes, 1766), pp. 76-77; *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione, iuxta exemplar Antuerpiense anni 1581*: In tertia vero quam aliena sunt quae proponuntur ab his, quae scripsit Horatius! (...) Cum ad quintam ventum est, fateor, risum non potui continere, cum 'Augusti laudes' pro epigraphe legi. Consului deinde commentaria: O Deus bone, quam foetide, quam pueriliter argumenta eliciunt 'Augustum maiorem esse Iove, quandoquidem Iovem ex fama cognoscimus, Augustum videmus praesentem'!».

Commentarius de Francesco Luisini (1554); todos estos y algunos más requieren un análisis que excede desde luego las aspiraciones de este trabajo.

Así pues, aquí me limito a seguir la huella del comentario que Jacobo Grifoli publicó, por vez primera, en 1550.⁹ La obra tuvo buena aceptación pues a esta primera edición le siguieron otras inmediatamente después,¹⁰ aunque no le faltaron tampoco detractores, como el aristotélico Jasón de Nores, que en su edición y comentario del texto del *Ars poetica* la critica en no pocas ocasiones.¹¹ De hecho, en la edición de 1562, Grifoli se ve obligado a salir al paso de su oponente, lamentando que la modestia exhibida en su comentario no haya bastado para protegerle de los malvados mordiscos de Jasón de Nores, a quien acusa, al paso, de haberse ayudado de alguien para leer textos griegos y para pulir un estilo, en cualquier caso, poco cuidado. «Me ha mordido injustamente», se queja Grifoli, porque «ni yo he hecho nada para merecer sus dentelladas ni él tiene razones para condenarme».¹²

Y así es. Temiendo, tal vez, que pudieran surgir reacciones como ésta, en la epístola preliminar de la primera edición de su comentario, Grifoli teje una compleja *recusatio* con la que pretende disculparse por la arrogancia que supone querer sumarse una nómina ya abultada de comentaristas.

«La profesión de enseñar a duras penas puede librarse de la sospecha de arrogancia. (...) Pues temo vivamente que se me acuse de arrogancia por declarar que he entendido lo que otros muchos no han entendido. Muchos son los que han comentado ya el *Arte poetica* de Horacio, por eso, parecerá que hago cosas ya hechas o que reprendo juicios ajenos, y si esto último parece arrogante, lo primero parece estúpido. Pero no trato cosas ya tratadas, pues, si no me equivoco, sólo traigo aquí cosas nuevas, y al hacerlo tampoco pretendo refutar a otros. Hasta tal punto he templado el tono de mi comentario, que cualquiera podría juzgar que en la medida de lo posible he procurado pedir perdón por mis pecados más que condenar los ajenos».¹³

9. *Q. Horatii Flacci liber de Arte poetica. Iacobi Grifoli Lucinianensis interpretatione explicatus*, Florentiae, 1550.

10. Lutetiae, ex typographia Matthaei Daudis, 1552.

11. *Opera Q. Horatii Flacci Venusini (...) Horatiani huius voluminis tomus alter: Quo, qui poetae huius opera, sive iustis commentariis, sive succinctis annotationibus illustrarunt, praecipui omnes comprahenduntur, quorum nomina sunt Christophorus Landinus in omnia Horat. opera; Franciscus Luisinus Vtinensis in artem poeticam; Iacobus Grifolius Lucinianensis in artem poeticam; Iason de Nores Cyprius in artem poeticam*, Basileae, 1555.

12. *Q. Horatii Flacci liber de arte poetica Iacobi Grifoli Lucinianensis interpretatione explicatus, et nuper recognitus, defensis locis omnibus, quos temere Iason de Nores improbauerat*, Venetiis, apud Ioannem Variscum et socios, 1562, p. 11: nec tamen ulla mea modestia a maligno dente Iasonis de Nores tueri me potui, qui nescio quo adiutore (ex stylo enim quamquam non ita culto et ex graecis sententiis, quas ipse per se numquam legerat, facile potest intelligi) periniquo dente laceravit. Quod si ullo meo merito id fecisset aut si me iure umquam improbasset, longe aequiore animo id tulissem, quam in sua temeraria censura is fuerit.

13. *Q. Horatii Flacci liber de arte poetica Iacobi Grifoli Lucinianensis interpretatione explicatus*, Florentiae, 1550, pp. 6-7: Ipsa enim docendi professio vix ab arrogantia suscipione seiungi potest

El comentario de Grifoli procede como una anotación típicamente escoliástica, en la que caben consideraciones de diferente tipo, incluso las parafrásticas. A pesar de ello, el cotejo de algunos pasajes, a modo de calas, pone de manifiesto que El Brocense procede de diferente manera que Grifoli, aunque en cuestiones de fondo afloran semejanzas acaso casuales.

Tradicionalmente se considera que los primeros 37 versos del *Ars poetica* plantean el tema harto conocido de la «armonía, verosimilitud, simplicidad y unidad del contenido». ¹⁴ El Brocense distribuye estos versos en dos preceptos: al primero lo titula *De fine et scopo quem intueri debet poeta*, y abarca los 23 primeros versos. Los versos del 24 al 37 constituyen el segundo precepto, titulado *Sine arte non posse opus procedere*. Este título sólo aparece en la *editio princeps* del tratado, pues en las ediciones siguientes es sustituido por este otro: *Ita vitia sunt coniuncta virtutibus ut fallant oculatissimos quosque nisi arte discernantur*. ¹⁵ No obstante, en las *Annotationes* de 1591 asistimos a un nuevo cambio: *Sine arte nihil recte posse curari et effingi, nam virtutibus contraria vitia imitatur ignarus*. ¹⁶

La distribución de contenidos que presenta Grifoli es diferente. El primer pasaje que comenta coincide en extensión con el del Brocense; el segundo, en cambio, no. Los versos que sustentan el segundo precepto de Sánchez, en el comentario de Grifoli se desdoblán en dos pasajes, el segundo de los cuales, por cierto, se extiende más allá del límite impuesto por El Brocense. Además, el humanista italiano no introduce ningún título que sirva de enunciado a los preceptos, aunque en las explicaciones diseminadas a lo largo y ancho de los escolios es posible encontrar expresiones que resumen el contenido del pasaje sujeto a comentario. Tal es el caso de los versos 1-23, que Grifoli condensa al hilo del conocido verso de Horacio: *Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum*. «Éste es el único precepto», sentencia el humanista. Y otro tanto sucede al comienzo mismo del primer escolio del segundo pasaje, el que comenta los versos 24-31 (*Maxima pars vatium...*). Dice aquí: «Pasa Horacio a otra parte, que se llama *lexis*; gracias a ella el poeta imita conductas y sentencias». ¹⁷

Hay otras diferencias formales que merecen, al menos, somera consideración. El Brocense, en esta primera entrega de su comentario al *Ars poetica*, elabora

(...) Nam quod intellexisse me videri profiteri, quae multi non intellexerint, id ne mihi in magno crimine arrogantiae ponatur, vehementer metuo. Arten enim poeticam Horatii multi iam sunt interpretati. Quare nos aut acta videmur agere aut aliorum iudicia reprehendere. Hoc vero ut arrogans videtur sic illum stultum. At neque nos acta nunc agimus, quippe qui, ni si me fallit, nova omnia huc attulimus nec alios refutandi studio laboramus. Ita enim meae interpretationis modum temperavi, ut quisvis iudicare possit me pro viribus magis curasse ut ne qua mihi peccati venia petenda sit, quam ut aliena vitia castigarem.

14. Horacio, *Arte poética y otros textos de teoría y crítica literarias*, ed. de M. MAÑAS, Cáceres, Universidad de Extremadura 2006, p. 47.

15. F. SÁNCHEZ, *De auctoribus interpretandis*, 1581 (ed. Mayans), p. 79.

16. F. SÁNCHEZ, *In Artem poeticam Horatii annotationes*, Salmanticae 1591, f. 3v.

17. *Horatii de arte poetica Grifoli interpretatione*, 1550, pp. 15 y 17.

una paráfrasis muy ajustada al texto original de Horacio, mientras que Grifoli explica el texto con escolios de extensión y contenido diferentes. Sea como fuere, resulta más interesante analizar la interpretación que ambos humanistas hacen del texto de Horacio, especialmente en lo que atañe a cuestiones propias de poética. Dice Horacio en estos primeros versos que «a los pintores y a los poetas siempre se les concedió por igual la facultad de cometer cualquier osadía» pero «sin permitir» sigue diciendo «que la mansedumbre se mezcle con la ferocidad, ni que las serpientes se apareen con las aves o los corderos con los tigres».¹⁸

Grifoli analiza el asunto en tres escolios. Bajo el epígrafe *Pictoribus atque poetis* afirma que «con mucha elegancia Horacio reprende los vicios que se ha propuesto corregir». A continuación analiza la técnica compositiva del pasaje, en concreto, la inserción de «una opinión vulgar e inepta» (sic) a la que se enfrenta Horacio, dando así pie a la exposición de la doctrina verdadera. Tras el epígrafe *Hanc veniam petimus*] Grifoli explica cómo Horacio se sirve de una paromología para restringir la libertad compositiva de los pintores. Hay un límite insuperable: no se pueden mezclar cosas que son opuestas por naturaleza. Para corroborarlo se apoya en un texto del *De oratore* de Cicerón (6.23) en el que, en efecto, cabe observar una figura similar empleada con el mismo propósito: «Me permitirás, hermano, que por delante de los griegos ponga la autoridad de aquellos a quienes los nuestros les concedieron las mayores alabanzas por su forma de expresarse». En definitiva, concluye Grifoli, «la licencia de la que gozan poetas y pintores no es para representar lo que la naturaleza no soporta». En un tercer escolio (*nec placidis coeant immitia*) insiste en que sólo se deben representar cosas que sean reales o verosímiles, y en ningún caso un cuerpo cuyos miembros son incompatibles por naturaleza. Esta doctrina se debe aplicar por igual a los poetas. Comienzos prometedores y solemnes, recuerda Grifoli, no deben diluirse luego en asuntos menores. Del mismo modo, las hazañas de los héroes no deben mezclarse con las amenidades del bosque sagrado de Diana.¹⁹

También El Brocense, en su paráfrasis, somete la libertad de poetas y pintores a los límites establecidos por la naturaleza. En el caso del pintor esa libertad se reduce a los espacios en blanco que rodean a la figura principal; aquí el pintor «puede plasmar a su gusto pájaros, flores, árboles y ríos». Con todo, yendo un poco más allá de Grifoli, sostiene que, aunque siempre hay que atenerse a la naturaleza, no cabe considerar un error la imagen de un tronco del que brotan flores de diferentes especies. Y en el caso de los poetas sucede otro tanto. Al protagonista debe representarlo tal como sabemos que fue, pero puede ejercer su libertad creativa describiendo a su gusto los elementos del paisaje, pero siempre que se haga en un lugar apropiado y sin repetirse. Y así es como El Brocense explica la doctrina horaciana sobre los límites de la

18. Traducción de M. MAÑAS, *op. cit.*, p. 143.

19. *Horatii de arte poetica Grifoli interpretatione*, 1550, p. 15-16.

creación artística. Un asunto, por cierto, que pone sobre la mesa aludiendo a un adagio de Erasmo (3.1.48):

«¿Qué tienen en común la pintura y la poesía? O ¿de dónde viene el proverbio *liberi poetae et pictores?*»

Como es sabido el texto de Horacio da título a no pocos adagios de Erasmo, y así lo advierte el propio Brocense en las notas al margen que jalonan la edición de las *Annotationes* en 1591. Sin embargo, el nombre de Erasmo no aparece en ninguna de las ediciones anteriores a las *Annotationes* de 1591.

En el análisis del segundo precepto descubrimos una distancia mayor entre el comentario del Grifoli y el del Brocense. La paráfrasis del Brocense en el *De auctoribus interpretandis* contiene tres notas y un escolio. La paráfrasis analiza primero el concepto de *brevitas* y lo hace en relación con la doctrina retórica explicada en el *Ars dicendi*, obra con la que comparte volumen en las ediciones de 1558 (*princeps*), 1569 y 1573. Dice el Brocense que Horacio demuestra este segundo precepto por inducción, es decir, tal como leemos en las explicaciones del *Ars dicendi*, «la figura que tiene lugar cuando se aportan muchos ejemplos o muchas similitudes para conseguir un solo efecto». ²⁰ E inmediatamente después remite al capítulo *De narratione* de su retórica, poniendo así de manifiesto que la distinción entre poética y retórica es débil, al menos en este punto. La segunda nota analiza los *scribendi characteres* y lo hace siguiendo la teoría de los tres estilos que vemos, por ejemplo, en el *Orator* de Cicerón (5.20-21: *humilis, mediocris, sublimis*). El arte, en oposición a la naturaleza, permite cultivar los tres estilos sin incurrir en los vicios correspondientes. El estilo pleno, que se «acompaña de pensamientos complejos y trascendentes, y de palabras majestuosas, puede resultar hinchado, como denuncia Persio (1.99) en el verso *Torva Mimalloneis implerunt cornua bombis*». Éste es un ejemplo de estilo inflado, no sublime. En la explicación del estilo medio El Brocense advierte que se trata de un estilo intermedio, que fluye uniforme, adornado con las galas modestas de las figuras de dicción y de pensamiento. ²¹ En este punto la *editio princeps* presenta una lección desechada después por El Brocense en las ediciones posteriores del *De auctoribus interpretandis*:

«A este estilo Horacio lo denomina excesivamente seguro y temeroso de la tempestad, según la metáfora tomada de los que navegando cerca de la costa ni tocan tierra ni les preocupan las grandes tormentas. Conviene más bien moderar el rumbo de tal manera que la nave no quede varada, ya que cerca de la costa el agua no es tan profunda como para que no amenace algún peligro a la nave. Así, el poeta que desea

20. F. SÁNCHEZ, *Obras. I. Escritos retóricos: Ars dicendi* (ed. Sánchez Salor). *Organum dialecticum et rhetoricum* (ed. Chaparro Gómez), Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1984, p. 85.

21. F. SÁNCHEZ, *De auctoribus interpretandis*, 1581 (ed. Mayans), p. 79.

adquirir este modelo, carece de ritmo, se arrastra, queda postrado y resulta indigno de ser leído».²²

Resulta interesante comprobar que en un primer momento El Brocense desarrolla la paráfrasis del verso 28 del *Ars* (*tutus nimium timidusque procellae*) evocando al mismo Horacio del comienzo de la oda décima del libro segundo (*Rectius vives, Licini, neque altum /semper urgendo neque dum procellas...*).

Grifoli también acude a la teoría ciceroniana de los tres estilos, aunque no alude a la odas de Horacio en su explicación. No obstante, Grifoli había mostrado el camino al comentar líneas atrás el verso en que el Horacio condena al pintor indolente que siempre pinta un ciprés incluso en la tabla que se le encarga para recordar al naufrago que ha salvado la vida. Al hilo de esto, Grifoli recuerda la oda de Horacio (*Me tabula sacer*) en la que se evoca a los naufragos que, ya a salvo, solían colgar unas tablas votivas en las paredes del templo.²³

La tercera nota, oculta en el devenir ininterrumpido de la paráfrasis, analiza someramente la virtud de la *varietas* y su vicio opuesto, que se evita con el concurso del *ars*. Lo dicho aquí por El Brocense coincide en buena medida con la exposición de Grifoli. La cuarta y última nota no es parafrástica, sino escoliástica. El Brocense interpreta la expresión horaciana *molles capillos*, que glosa así: *aptos et ad vivum depictos*, es decir, proporcionados y pintados con realismo, como si estuvieran al natural. En apoyo de esta interpretación aduce dos testimonios de Virgilio, tomados de la *Eneida* (Aen., 6.847) y las *Bucólicas* (Ecl., 3.45). Y a partir de la edición de 1569 añade otro de Marcial (1.1.3) que ya en las *Annotationes* se hace protagonista del escolio: «Discuten los eruditos qué es en Marcial *molles honores*; considero yo que son imágenes y estatuas elaboradas con tanto realismo que parecen estar vivas».²⁴

La explicación de Grifoli discurre por otros derroteros: «Sabemos por Plinio lo difícil que es dominar la técnica de representar o pintar los cabellos. Plinio,» sigue diciendo, «señala que Parrasio obtuvo los mejores elogios por ser el primero, entre otras cosas, precisamente por esto, por la manera de representar los cabellos». Y sigue luego una extensa nota que resume todo lo dicho por Plinio al respecto. Luisini también se hace eco del testimonio de Plinio, pero nada más.²⁵ A diferencia de sus predecesores, El Brocense interrumpe la paráfrasis para introducir una nota exegética que al cabo de las ediciones acabará siendo el argumento mismo del comentario al verso de Horacio.

22. F. SÁNCHEZ, *De auctoribus interpretandis sive de exercitatione*, Salmanticae, excudebat Mathias Gastius, 1558.

23. *Horatii de arte poetica Grifoli interpretatione*, 1550, pp. 16-17. Como Grifoli, Francesco Luisini también se hace eco de la oda de Horacio (1.5) en la explicación del verso: F. Luisini *Vtinensis in librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius*, Venetiis, 1554, f. 7v.

24. F. SÁNCHEZ, *De auctoribus interpretandis*, 1581 (ed. Mayans), p. 80; F. Sánchez, *In Artem poeticam Horatii annotationes*, Salmanticae 1591, f. 4v.

25. *Horatii de arte poetica Grifoli interpretatione*, 1550, pp. 22-23. F. Luisini *in librum Horatii de arte poetica commentarius*, 1554, f. 10r.

De hecho, la actitud de Grifoli y del Brocense ante quienes les precedieron en la explicación del texto de Horacio es muy diferente. Al Brocense lo hemos visto ya burlándose de los comentarios anteriores. Grifoli, en cambio, es mucho más comedido, de acuerdo con lo prometido en la epístola preliminar. Cabe concluir pues que en el comentario de Grifoli y la paráfrasis del Brocense es posible encontrar coincidencias doctrinales, no formales, que más parecen fruto de un paralelismo casual que de una influencia consciente.

POÉTICA Y POETAS LATINOS EN PETRUS BURMANNUS (1668-1741)

M^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ*
I.E.S. Emilio Pérez Piñero, Calasparra (Murcia)

Resumen: El presente artículo pretende analizar cómo el principio horaciano de la *callida iunctura* está presente en la labor del filólogo Petrus Burmannus, como crítico textual. Los datos, que apporto, están extraídos tanto de la correspondencia personal, entablada con el filólogo Richardus Bentleius, como de sus notas y comentarios que aparecen en diversas ediciones.

Palabras clave: Petrus Burmannus, *callida iunctura*, crítica textual.

Summary: The aim of this article is to explore how the principle of Q. Horatius Flaccus is present in the work of the classic philologist Petrus Burmannus, as textual critic. The facts, that I give, are extracted from his personal correspondence with the philologist Richardus Bentleius and also, from his notes and commentaries that show up in several editions.

Key words: Petrus Burmannus, *callida iunctura*, textual criticism.

* Este artículo ha sido posible gracias a la beca que me concedió el Scaliger Instituut de Leiden. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al prof. Dr. C.L. Heesakkers y al personal de la Biblioteca de Leiden.

1. INTRODUCCIÓN

Mi trabajo tiene como objetivo mostrar cómo *La Poética* de Horacio está presente en la elaboración, de las ediciones y en los comentarios de Petrus Burmannus a los distintos autores latinos. Horacio, a lo largo de su *Epistula ad Pisones*, muestra un especial interés por el empleo de las palabras. En concreto me refiero a los versos 46-47¹, y al 128². Petrus Burmannus es consciente de la renovación semántica de las palabras a través de la *callida iunctura*³, y se preocupa por la elección del término adecuado, como consecuencia de ello, la crítica textual está presente en toda su labor como filólogo. Los comentarios, en los que me voy a centrar para demostrar estos principios, están tomados tanto de su correspondencia personal como de los comentarios que aparecen en sus ediciones. Las cartas que voy a tratar son las siguientes:

1709 24 07 Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

Si pudorem et verecundiam in consilio adhibuissem

i: J. MURRAY, *The Correspondence of Richard Bentley*, 2 Vols. London, 1842, I, pp. 379-382

Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

En carceribus emissum Valerium Flaccum meum

i: J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 625-627.

1724 20 07 Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

Cessavi, fateor, humanissimis tuis literis respondere, diutius

i: J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 615-619.

2. La primera carta de Petrus Burmannus que presento muestra su preocupación por la correcta edición de Valerio Flaco⁴:

1709 24 07 Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

Si pudorem et verecundiam in consilio adhibuissem

i: J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. I, pp. 379-382

1. *In verbis etiam tenuis cautusque serendis/dixeris egregie, notum si callida verbum/reddiderit iunctura novum...*(Hor. *Ars.* 46-47)

2. *Difficile est propie communia dicere* (Hor. *Ars.* 128)

3. M. NAVA, «*Callida iunctura*. Tradición e innovación semántica en Horacio (*Ad Pisones* vv. 46-53)», *Actual*, 35 (1997), pp. 62-81. Cf. M. FUHRMANN, «El *Ars* de Horacio como poema didáctico», *Anuario Filosófico* 31 (1998), 455-472.

4. Ad Valerium quoque Flaccum, in quem notas Heinsii olim cum publico communicavi, commentarium pleniorum paratum habeo, sed quem adhuc premo, quia tot loca insigniter depravata, et quorum medicina a solo bonae notae codice sperari potest, occurrunt, ut nisi illa nova luce perfundantur, nihil operae pretium me facere posse videam. Quare si quid a Te, aut amicis aliis subsidii sperari posset, sustinerem, et ad alia interim elaboranda me accingerem. Vocat certe me et invitat, quem a prima aetate dilexi Ovidius, in quem curas Heinsii secundas, prioribus duplo auctiores habeo, sed majoris otii, quam adhuc fruor, labor ille videtur. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. I, p. 382.

Esta misiva hace referencia a las dos ediciones que de este autor realizó el humanista holandés. La primera en 1720 con las notas de Nicolaus Heinsius (1620-1681), que como escribe unas líneas más abajo, son poco numerosas en comparación con sus anotaciones a Ovidio. A continuación advierte que tiene preparado un comentario más completo, que será el que aparecerá posteriormente en la edición que realizará en 1724; sin embargo es consciente de la cantidad de pasajes corruptos que aparecen en las *Argonautica*. Pide la ayuda de Richardus Bentleius (1662-1742) o de otros amigos suyos para emendar dichos pasajes, puesto que dispone de un sólo códice y de la notas de Heinsius para corregir estos lugares.

3. En la carta que abordamos a continuación, muestra la preocupación horaciana de la elección del término adecuado *Difficile est proprie communia dicere* y del significado de los vocablos, la *callida iunctura*:

Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

En carceribus emissum Valerium Flaccum meum

i: J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 625-627.

Solicita ayuda a Bentleius, ya que pese al tiempo invertido, continúa sin aclararse sobre numerosos pasajes de Valerio Flaco que son muy arduos y difíciles de comprender. Además le pide que corrija su trabajo, puesto que es posible que el sentido de las expresiones no lo haya captado en su totalidad⁵.

Unas líneas más abajo solicita que si le es posible le mande las correcciones de Manilio, Terencio y Lucano⁶.

4. En la siguiente carta Burmannus trata sobre una serie de lecturas dudosas de Valerio Flaco y de Lucano.

1724 20 07 Petrus Burmannus Reverendo et doctissimo viro Richardo Bentleio.

Cessavi, fateor, humanissimis tuis literis respondere, diutius

i: J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 615-619

5. En carceribus emissum Valerium Flaccum meum, qui multos me exercuit annos, et tandem, ut hac cura animum et cogitationes meas liberarem, ad alia meditanda solutam ab intentione continua in ejus difficillima et obscurissima loca mentem praestitit. Accipies, Vir magne, ea, qua mea semper solitus fuisti complecti, benevolentia, et cum Te praecipuum, ne dicam solum, fere esse credam, cujus in iudicio de his conatibus nostris acquiescere possim, sume, quaeso, censoris honesti animum et me, sicubi erraverim, aut non satis abstrusos Poetae nostri sensus perspexerim, amice mone et corrige. Laudem nullam ingenii at doctrinae adfecto, qui sola industria et adjuvandi communia studia amore nomen meum commendari cupio. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 625-627.

6. Utinam modo Tibi aut otium, aut voluntas esset, nobiscum communicandi, quae ad illustrandos tot egregios scriptores toties es pollicitus. Ubi illa quae ad Manilium, ubi quae ad Terentium, ubi denique quae nuper promisisti, ad Lucanum illustrandum? Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, p. 625.

Los versos de Valerio Flaco que trata son los siguientes:

a) En el verso⁷ 281, libro I, *aureus ut iuvenem miserantibus intulit undis* rebate la propuesta de Bentleius quien propone *mirantibus* en vez de *miserantibus*, ya que, si se elige la lectura *mirantibus* entiende que se vuelve la cabeza para mirar la muerte de la pobre Hele, de quien consideraría que el mar más se compadecería de ella, que la miraría con admiración. Sin embargo la idea de que los dioses marinos y las ninfas admiran la osadía de los marineros, quienes soportan que el mar los ultraje procede de los poetas. Aporta un ejemplo de este mismo libro I, verso 382 donde considera correcto el empleo del verbo *miror*: *aequora nec nantes mirabere mille magistros*.

b) El verso 200 libro II *inde novam pavidas vocem furibunda per auras*, que también presenta dificultades de lectura. El humanista considera más apropiada la opción *aures pavidas* que *pavidas auras*, ya que él piensa que es una facultad propia del ser humano el sentir miedo. Corrobora su conjetura aportando un ejemplo de las *Metamorfosis* de Ovidio I, 55: *Humanas motura tonitrua mentes*⁸ y de Lucano I, 153: *populosque paventes/Terruit*. Para rematar su conjetura *aures*⁹ añade que es más apropiado por el sentido del verso que la voz lleve a los oídos. Corrobora su teoría aportando dos ejemplos de Valerio Flaco donde se emplea el término *vox* asociado a *aures*: *Anfractu sinuosa legunt vox accidit aures* (Val. Flac. II, 452), *protulit ira Iovis, vox haec simul excidit aures* (Val. Flac. IV, 580).

Aduce como ejemplo, donde los copistas suelen confundir ambos términos *aures* y *aurae*, el verso: *clamor aures implet* (Val. Flac. II, 388). Acerca del verso: *In vacuas aures verba timentis eant* (Ov. *Amor.* III, 1, 62), nos remite a las notas de Heinsius¹⁰ quien considera que se ha de elegir la forma *aures* aunque los manuscritos y las ediciones impresas presenten la lectura *auras*. Burmannus

7. Grata sunt quae ad Valerium observas, et si otium tibi sit, hanc a te operam in pluribus dari mihi postulo. Quod lib. I. 281, pro *miserantibus, mirantibus* reponis, ideo vix probare possum, quia ad miserum Helles casum respici puto, quem miseratas magis quam miratas undas putem. Miratos saepe deos marinos et nymphas audaciam nautarum, qui temerare aequor sustinent, a Poetis induci novi, et ad lib. I. 382, anotavi, sed hoc loco minus apte id verbum reponi credo. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, p. 616.

8. En la carta editada la lectura que aparece es *montes*, sin embargo considero que se ha de leer *mentes*.

9. Lib. II. 200, dubiam lectionem notari videbis in notis, sed *aures*, id est homines audientes fragorem, rectius *pavidas*, quam *auras* dici puto. Ita *Humana motura tonitrua mentes* dixit Ovid. I. Met. 55. Vid. Lucan. I. 153, *Populosque paventes/Terruit*, et *vox* magis proprie *aures* accidere dicitur; ut lib. eodem [Valerii Flacci] 452, et IV. 580; et *martius clamor aures implet*, II. 388, quo quidem commutatas a librariis voces has, ut ex Heinsii ad Ovid. XIII. Met. 406, *auras* praetulit. Hic tamen, licet non pugnarem valde, *aures* retinerem. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 616-617.

10. *In vacuas auras.*] *Vacuas aures* Puteanus, tertius Palatinus et prima editio, atque ita legit Tanaquillus Faber in Phaedrum lib. III. Prolog. Noster Metam. IV. 41. —*Aliquid vacuas referamus ad aures*. Quod non est mutandum. *Vacivas aures* dixit Plautus. Metam. XII. 56. *E quibus hi vacuas implent sermonibus aures*. Ubi *auras* etiam nonnulli. et postea: *Verbaque tot fudit vacuas animosus in aures*. Etsi *auras* ibi pertinaciter tam scripti, quam typis editi codices. Horat. lib. I. Epist. XVII [=Hor. Ep. I, 16, 25]. *Si quis bella tibi terra pugnata marique/Dicat, et his verbis vacuas permulceat*

termina diciendo que no le va a dar más vueltas, él mantendrá la foma *auras*. Aunque aporta un ejemplo del libro XIII verso 406 de las *Metamorfosis* de Ovidio¹¹ donde él prefirió elegir la lectura *auras*.

c) La lectura¹² *nobis succedet* del libro VIII verso 338. En este punto ratifica esta elección puesto que es la que presentan los códices. Bentleius, en cambio, propone como alternativa *subsedit*, sin embargo Burmannus sugiere que con esta forma verbal se hace referencia más a la traición, ya que éste intentaba arrebatarse a Estiro la esperanza de matrimonio en el combate a campo abierto. El hecho de que aparezca la forma *nobis* hace preferible la lectura más divulgada. Sin embargo estaría conforme con Bentleius si entendemos el término *subsedit* en el sentido de engaños y fraude, con los que Jasón atrajo antes para sí a Medea.

Los versos de Lucano que comenta son: a) el verso¹³ 302, libro I: *vulneraque et mortes hiemesque sub Alpibus actae?* El humanista argumenta que para poder comprender la poesía de Lucano en general, hay que partir del principio que el poeta hace un uso especial del lenguaje. Así utiliza el término *mortes*, en el mencionado verso en el sentido de varios tipos de muertes, incluso se refiere a los daños y peligros mortíferos que los soldados sufrieron. Refiere ejemplos de otros autores, donde también se utiliza el término *mortes* con un sentido especial. En Ovidio *Met.* XI, 538 *quot veniant fluctus, ruere atque inrumpere mortes* hace referencia aquí a las olas que producen la muerte. Y en Valerio Flaco VII, 332 *cum tibi tot mortes scelerisque brevissima tanti*, la forma *mortes* se entiende como la gran cantidad de venenos que causan la muerte. Concluye que es evidente que a Lucano le gustaba usar esta expresión, y sustenta esta idea con un nuevo ejemplo del poeta: *Inde cadunt mortes* que aparece en el libro VII, verso 517 entendible en el sentido de que los dardos son mortíferos.

d) El verso¹⁴ 235, libro III: *quaque ferens rapidum diviso gurgite fontem*. En este punto muestra las dos posibles lecturas que presentan los códices: unos

auras. In *auras fundere verba* dicuntur, quos nemo exaudit. ut *ventis verba profundere* Lucretio IV. 929.-*Tu fac ne ventis verba profundam*. Heinsius. Cf. La edición de Burmannus de Ovidio de 1727, p. 469.

11. *Externasque novo latratu terruit auras* (Ov. *Met.* 406).

12. Certe ut non facile contra scriptos codices talia obrudi velim, ita neque, si codices exhibeant, expelli suadeam lib. VIII. 338, *nobis succedet*, ferri potest, quia subsedit magis insidias significat, cum aperte marte hic Stiro spem matrimonii eripere conetur. Tò *nobis* etiam magis favet vulgatae lectioni. Possem tamen tibi accedere; si *subsedit* capiamus de dolis et fraude, qua Jason sibi Medeam ante conciliavit. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, p. 617.

13. In Lucano, qui insanis saepe hyperbolis, et ut Barthius in Statio vocare amat ultraloquentiis, furit saepe, nescio an tutum sit illum ad ordinarias loquendi formulas reducere. Sic cum nihil codices in loco lib. I. 302, varient, *Mortes* pro variis generibus mortium, vel, saltem incommodis et periculis lethiferis, quae milites ejus subierunt, capere licet, ut notavi plenius ad Ovid. XI. *Met* 538, et ad ipsum Flaccum 332; et amare hoc verbum Lucanum ex indice docemur, ut VII. 517, *Inde cadunt mortes* id est tela letifera. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, p. 618.

14. Alteram emendationem firmare possent aliquo modo codices plurimi; qui pontum exhibent, alii *pontem* [=fontem] et ita *rapidum* retineri posset. Sed si ex tua emendatione Lucanus loqueretur,

pontum, otros *fontem*. Esta última alternativa¹⁵ es la que le aconseja Bentleius, de esta manera piensa Burmannus puede mantenerse el adjetivo *rapidum*. Considera que si Lucano pudiera opinar de esta emendación daría su conformidad, ya que estaría en la línea del estilo del poeta. Así sería demasiado simple escribir con respecto al Indo: *petere pontum*, pues es un cliché a la hora de referirse a los ríos. El erudito holandés reflexiona sobre el contenido del verso que nos ocupa. Explica que se describe al Indo como un río que arrastra un gran caudal, no sólo en el momento de su desembocadura, sino también desde su nacimiento hasta tal punto, que no se altera al mezclarse el Hidaspes a sus extensas corrientes. En contraposición a esta descripción, aduce un ejemplo de Ovidio del *Arte de Amar* II, 343 donde se describe un río Indo diferente. Así escribe Ovidio: *Nascitur exiguus, sed opes acquirit eundo*. En fin con la expresión *ferre fontem* se hace alusión a la fuerza y rapidez del río e incluso sería también lícito emplear el verbo *agere* con el mismo sentido. Para completar su argumentación, aduce una serie de ejemplos de poetas: Horacio, Ovidio, Virgilio y Silio Itálico y de prosistas: Quintiliano, Cicerón y Livio donde se utiliza la forma *ferre* para mostrar la rapidez del río. Termina reflexionando que al igual que el término *flumen* se le asocia con el verbo *ferre* para indicar la rapidez y fuerza, también el *ventus* cuando aparece construido con la forma verbal *ferre* indica fuerza y rapidez, ya que arrastra con violencia a su paso objetos.

5. Dejo ya a un lado la correspondencia de Burmannus, para pasar ahora a exponer lemas que aparecen en las ediciones que realizó este erudito, donde se puede advertir que es consciente Burmannus de la *callida iunctura* horaciana.

a) El lema *amicum*] del verso de Ovidio de las *Heroidas* Epístola¹⁶ I, 45. Quiero situar en el contexto este verso. En los versos que le preceden, Penélope hace mención a Ulises de la osadía que él mostró, acompañado de un sólo hom-

nihil ille praeter alios, quos tamen magniloquentia vincere semper studet, diceret, et simpliciter nimis videretur loqui, si Indum *petere pontum* diceret, quod omnibus fluviiis est commune. Sed vastis hunc fluvium aquis, non modo circa ostia, ut sunt fere omnia flumina, ferri dicit, sed ab ipso statim fonte tantas aquas ferre jactat, ut etiam ubi Hydaspes, longe nimirum ab ostiis, ipsi miscetur, non sentiat sibi vires accedere, et ita longe alius Indus ipsi describitur, quam ut Ovidius II. Art. 343 describit omnem fluvium, qui *Nascitur exiguus, sed opes acquirit eundo*; et quae plura obvia sunt apud Poetas. *Ferre vero fontem* violentiam et rapiditatem notat, licet enim saepius *agere undas* et *aquam* fluvii dicantur, *ferre* tamen eandem vim habet, ut et formula *agere* et *ferre*, ἄγειν καὶ φέρειν satis manifestum; sic Horat. III. Od. 29, *caetera fluminis ritu feruntur*: sic *annis fertur*, Ovid. III. Met. 79; Virg. II. 497. Sil. Ital. III. 471. Oratori commendat Quintil. V. 15, ut *feratur, non semitis sed campis, non uti fontes angustis fistulis colliguntur sed ut latissimis amnes* etc. adde Cicer. Orat. 68, et 28, et ita centies alii, nec Poetae soli, hoc verbo de fluviorum rapiditate utuntur; sed Livius quoque lib. IV. 33, *alios in aquam compulsos Gurgites ferunt*, et ut flumina, ita venti *ferre* dicuntur, quae vi sua impellunt, vid. Barth. ad Stat. III. Theb. 29. Cf. J. MURRAY, *op. cit.*, Vol. II, pp. 618-619

15. En la carta editada aparece *pontem*, se debe entender *fontem*.

16. *Amicum*.] Malebat Francius *Achivum*. perperam; et recte Parrhasius hoc verbum *amicum* ostendere deposuisse timore, notat. quid ex amico timendum? Burmannus. Cf. La edición de *Las Heroidas* de Ovidio de 1727, p. 9.

bre Diomedes, de acercarse al campamento tracio y robar los caballos del rey Reso. Sin embargo ella piensa que él fue prudente y que no dejó de pensar en su esposa incluso en esos momentos. Así llegados a este punto de la misivia Pénelope dice: *Usque metu micuere sinus; dum victor amicum/Dictus es Ismariis isse per agmen equis.* (Ov. *Epist.* I, 45) «Continuamente palpitó de miedo mi corazón, hasta que se me dijo que tú pasaste vencedor entre tu amigo ejército con los caballos ismarios.» Acerca de este verso Burmannus trata en el citado lema de la idoneidad del término que ha de concertar con *agmen*. Presenta la conjetura de Petrus Francius (1645-1704) *Achivum*, que no considera adecuada. Sin embargo sí que piensa que es correcta la opción de Aulus Ianus Parrhasius (1470-1534) *amicum*, ya que con este término se da a entender que depuso su temor, pues qué se ha de temer de un amigo.

b) El lema: *Nec venit inceptis mollior aura meis*¹⁷.] En el verso de Ovidio de las *Heroidas*, Epístola III, 44 se trata de la doble lectura *mollior aura/ mollior hora*. Tanto una forma como la otra la presentan los manuscritos. Acerca de la expresión *mollior hora* recoge en su nota la aportación de Heinsius quien dice que es la forma que muestra el código Puteanus y otros. Aduce un ejemplo de Propertio, donde aparece esta elección: *Extremo veniet mollior hora die* (Prop. XXI. 18). Sin embargo Heinsius piensa que la expresión *mollior aura* también la presentan otros códigos. Considera que el término *hora* sugiere «tiempo» y ofrece un ejemplo de Petronio, mientras que la forma *aura* se interpreta como una metáfora de los marineros, a quienes son favorables los vientos y se decanta por esta lectura, con la que Burmannus está de acuerdo. De las palabras del humanista se da por supuesto que entendemos que estamos en un contexto marítimo. Briseida en los versos siguientes se lamenta de la partida de Aquiles, quien entregará las velas de lino a los nubíferos Notos y ella abandonada contemplará cómo blanquea el mar por los remos fíos.

c) El lema *Pallia nostra sedent*¹⁸] de los Amores de Ovidio, libro I, Elegía II, verso 2: *Strata, neque in lecto pallia nostra sedent*. Trata varios aspectos,

17. *Nec venit inceptis mollior aura meis.*] *Mollior hora*, optimus Puteani codex, cum aliis nonnullis. Sic Propertius II, Eleg. XXVIII: *Extremo veniet mollior hora die*. Ubi tamen *aura* quoque in nonnullis codicibus. De Pont. III, El. III: *Et veniet votis mollior hora tuis*. Ubi scripti nonnulli *aura*. Sic *durior hora* Manil. Lib. III. Et ita excerpta Gallicana. Epist. XI. 22. *venisset leto serior hora mea*. *Hora* enim pro tempore. Petron. C. 133. *Fortunae arriserit hora*. Et ita recte in formulis *hora bona*; nostratibus **ter goeder stond**. Noster tamen, Trist. lib. IV. El. V. *Utque facis, remis ad opem luctare serendam/ Dum veniat placido mollior aura Deo*. Ubi *hora* etiam nonnullis scriptis. Fast. II. 148 *a Zephyris mollior aura venit*. ut recte ibi meliores libri. Quare nihil temere mutandum. Rutilius. I. Itiner. *Vergentem sequitur mollior aura diem*. Hinc et *Inceptis aspirare*, aliaque a navigantibus sumta. Heinsius. Mihi quoque *aura* placet. Catalect. Petron. *Mollior aura venit*. Et Dracont. Hexaem. 77. *Sunt ibi, sed placidi, fructus quos mollior aura/ Edidit*. Et V. 410 *Ventitat aestivo quae statu mollior aura*. Ita *lenior aura* Epist. XIX. 72. ubi et códigos duo *mollior*. Burmannus. Cf. La edición de Burmannus de las *Heroidas* de Ovidio de 1727, p. 31.

18. *Pallia nostra sedent.*] *Intelligit illa, quibus et in toris tricliniaribus, et nocturnis tegi solebant*. infr. Eleg. IV. 50 *Conscia de gremio pallia deme tuo*. Pro *sedent* vero *jacent*, vel *sedent* est haerent,

primero entiende que el *pallium* se empleaba para taparse uno tanto en el triclinio como en el lecho. En segundo lugar muestra como alternativa a *sedent* la lectura *iacent* y también *manent*. Explica que el verbo *sedent* se ha de entender en el sentido de que las mantas permanecen quietas, de tal manera que la marca de su cuerpo aparece sólo en un único lugar, y uno no hiciera girar y moviera su cuerpo por todo el lecho como suelen hacer los que están enfermos. Sigue con una serie de ejemplos de Estacio, Claudiano y Propertio, donde el verbo *sedeo* se emplea en este sentido. Finalmente remite a Octavius Ferrarius¹⁹ (1607-1682) a su libro *De Re Vestiaria*, en donde interpreta que el *pallium* se ha de entender en el sentido de «manta».

d) El siguiente lema está tomado de Fedro de la fábula I, XII, que se titula: *Cervus ad Fontem* y cuenta la historia de un ciervo que al ver su propia imagen en el agua, critica la excesiva endebles de sus patas y elogia sus ramosos cuernos. De repente aterrado por la presencia de unos cazadores emprende la huida, eludiendo a los perros con su veloz carrera, pero queda retenido entre las ramas por sus cuernos. Los perros le atacan y mientras muere piensa lo útil que le eran sus patas y lo inútil que le eran sus cuernos. Con motivo del verso 8: *per campum fugere coepit, et cursu levi* el humanista en su edición escribe el lema *Cursu levi*²⁰.] Comienza el editor con el comentario de Johannes Schefferus (1621-1672) quien dice que este término se emplea en su sentido originario para referirse al ciervo y ratifica su opinión con un ejemplo de las *Églogas* de Virgilio: *Ante leves ergo passentur in aethere cervi*. (Verg. *Ecl.* I, 59). Sin embargo, es consciente que lo encontramos empleado en otros contextos, como en el ejemplo que aduce de Virgilio para referirse al veloz Mesapo: *lenta, levis cursu, praefixa hastilia ferro* (Verg. *A.* XII, 489). Burmannus presenta ejemplos donde aparece *levis* empleado con otros términos. Así se le puede asociar a un arma punzante, a un ave, e incluso a un movimiento de un jinete. Añade que generalmente *levis* se emplea en el sentido de *brevis*, sin embargo él entiende que el vocablo *levis* equivale aquí en este contexto al término *agilis*, en griego ἐλαφρότης

ita ut vestigia corporis mei in uno tantum loco appareant, neque corpus vestem aut jacem, per omnem lectum, ut solent aegri. Juven. Sat. VI. 235. *Tum corpore sano/ Advocat Archigenem, onerosaque pallia jactat. Sedere vero hoc sensu et apud Stat. IV. Theb. 165. de Hercule: Qua cubiti sedeant vestigia terra.* Claudian. II. Laud. Stil. 366. *Sidere dixit Propertius IV. Eleg. III. 31. Tum queror, in toto non sidere pallia lecto.* Ferrarius de veste stragula videtur capere Part. II. lib. IV. cap. 3. de re vestiaria. ut et fecit Marius. BURMANNUS. Cf. La edición de *Los Amores* de Ovidio de 1727, p. 328.

19. Cf. O. FERRARIUS, *De Re Vestiaria Libri Septem*, Patavii 1654, Vol. II, pp. 137-138.

20. *Cursu levi.*] *facili, celeri.* Mallem tamen, *levis.* Nam sic Virg. lib. 12. de Messapo, *levis cursu* etc. Et solet proprie de cervis usurpari. Idem *Ecl. I. Ante leves ergo passentur in aethere cervi.* Scheff. non damno illud Schefferi *levis.* ita *levis ense nudo, Virg. IX. Aeneid. 548.* de quo plura ad Valer. Flac. I. 382. *sed et vulgata potest ferri, sic volucrem cursum dixit Stat. V. Theb. 167. quam volucrem levitatem dixit Lucret IV. 204 et quod propius accedit Silius VII. 645. Nunc dexter levibus flexo per devia gyris/ ludificatur equo.* ubi frustra brevibus reponunt viri docti. sed quocumque modo legatur, *levis* hic pro *agili* sumitur, et Graeco ἐλαφρός respondet. Burmannus. Cf. La edición de Burmanus de Fedro de 1698, p. 47.

e) De Petronio con motivo de expresión: *Haec locutus gladio latus cingor, et ne infirmitas militiam perderet.* (Petr. 82), comenta el lema: *Militiam perderet*²¹.] El humanista sigue en su línea mostrando su preocupación y pulcritud a la hora de establecer el significado del término. Establece que la forma verbal *perderet* alude a «acabar, terminar», lo que quiere decir Petronio es que no se conseguía el provecho y el fruto de aquel servicio el que abordaba. Enumera una serie de ejemplos donde se puede advertir este uso verbal: *Perdere noctem*²², *Opus perdere anhelitu*²³, *Mercedem perdere*²⁴, *Verba perdere*²⁵ y en Ovidio I. *Metamorfosis* vers. 531. *perdere blanditias*²⁶ lib. III. *Amores* Elegía. Concluye que es frecuente aquel uso del término por los escritores posteriores, según piensa Barthius.

f) El erudito holandés con respecto al verso 523, libro VII de Lucano: *Inque latus belli, qua se vagus hostis agebat*, presenta el lema: *Latus belli*²⁷.] Propone la conjetura de Heinsius: *Latus valli*. Sin embargo considera que ya la empalizada había sido abatida, como muestra el verso 326 de este mismo libro: *Sternite iam vallum fossasque inplete ruina* y la lucha era en campo abierto, por lo que el término *bellum* en este contexto se ha de entender en el sentido de combate, o de columnas en marcha, como muestra Lucano en el verso: *Pompeianus eques bellique per ultima fudit* (Luc. VII, 507) y en el verso: *Constitit hic bellum, fortunaque Caesaris haesit* (Luc. VII, 547).

g) El lema: *Vultus ille perpetua nocte coopertus*²⁸] está extraído de la *Declamatio* I, 6 de Quintiliano. En esta ocasión el editor primero da a conocer la opinión de

21. *Militiam perderet.*] Eleganter dictum, pro efficeret, ne utilitatem et fructum ex militia illa, quam aggrediebar, caperem. Ita supra cap. X *Perdere noctem.* infra cap. c. *Opus perdere anhelitu*, et cap. LVIII. *Mercedem perdere*, et XCIV. *Verba perdere*, et alibi eo sensu Ovidius I. Met. vers. 531. *perdere blanditias.* lib. III. Amor El. 2. *perdis bona vota puellae.* Frequens ille verbi usus posterioris aevi scriptoribus, sed non solis, ut censet Barthius ad Statii lib. V. Theb. vers. 136. quem et vide ad lib. VIII. Theb. vers. 415. IX. 58 et 393. et Schulting. ad Quint. Decl. I. Eodem sensu perire dicuntur, ex quibus nulla ad nos utilitas redit. vide eundem ad Stat. VI. Theb. vers. 932. Senec. Thyest. vers. 721. *Stetit sui securus, et non est preces/ perire frustra passus.* BURMANNUS. Cf. La edición de Burmannus de Petronio de 1702, p. 524

22. *Non perdamus noctem* (Petr. 10)

23. *Opus anhelitu prodet* (Petr. 100), es la lectura de las ediciones actuales, como la edición de Alma Mater, o Loeb.

24. *Iam scies patrem tuum mercedes perdidisse* (Petr. 58)

25. *Itaque ne putes te tot verba perdidisse* (Petr. 94)

26. *Perdis bona vota Puellas* (Ov. Am. 3, 2, 70)

27. *Latus belli.*] *Latus valli* malebat Heinsius. sed jam prorutum erat vallum supr. vs. 326 et in campo aperto res agebatur: quare *bellum* hic pro proelio ponitur, sive acie pugnante, ut supr. 507 et 547. et passim alibi. Cf. La edición de Lucano de Burmannus de 1740, p. 502.

28. *Vultus ille perpetua nocte coopertus.*] *Noctem* pro caecitate, qua plane oculorum lumina sunt amissa, ponunt Stat. I. Thebaid. *Merserat aeterna damnatum nocte pudorem/Oedipodes*; qui de se etiam apud Sen. Phoeniss. 143. *Sceleri haec meo parum alta nox est. Tartaro Condi juvat, et si quid ultra Tartarum est.* Paulo post ita et vs. 169. Ut suspicatur Gronovius istic scriptum fuisse; noster infra hac Decl: similis sibi. *Quis credet mihi, si dixero, Gladium caecus ille perdidit: perpetua*

Johannes Schultingius (1630- 1666) acerca del término *nox*²⁹ que lo identifica con *caecitas*, para corroborar su teoría se apoya en una serie de ejemplos. Cita a Estacio en la *Tebaida* [=Stat. *Theb.* 1, 47] *Merserat aeterna damnatum nocte pudorem Oedipodes*. Séneca en *Phoenissae* 143: *Sceleri haec meo parum alta nox est; Tartaro condi iuvat, et si quid ultra Tartarum est*, y a Quintiliano *Quis credet mihi, si dixero: gladium caecus ille perdidit perpetua nocte clausae genae non custodierunt?* [=Quint. *Decl.* 1, 14] *aderant, quodcumque iusserat, de facie patris oculi; non includere infelicibus tenebris contumaces servuli poterant*. [=Quint. *Decl.* 1, 17]. Continúa el lema con su aportación, en la argumentación no faltan los ejemplos de Quintiliano *Tenebras etiam salvis luminibus alternas continua nox duxerat* [=Quint. *Decl.* 1, 7], y de Ovidio *Perpetuaque trahens inopem sub nocte senectam* (Ov. *Met.* VII, 2). *Iudicis*³⁰ *aeterna damnavit lumina nocte*. (Ov. *Met.* III, 335). Considera que en estos lugares los giros *continua nox*, *aeterna nocte*, *perpetua sub nocte* significan lo que en Quintiliano la expresión *peretua nox*, donde se menciona a la muerte, y su imagen está representada en la ceguera, que Estacio la considera como *imperfectam mortem*, en la *Thebaida* 582 [=Stat. *Theb.* 1, 1, 582]. Alude a Barthius y a los códices donde tantas veces, se cambia el término *nox* y *mors*, como sucede en los versos de Virgilio en La *Eneida* 10, 746: *somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem* y 11, 881: *nec miseram effugiunt mortem, sed limine in ipso*. Afirma que uno y otro término significan a menudo lo mismo. Así $\nu\acute{\upsilon}\xi$, significa en griego no sólo muerte sino también ceguera, como en Sófocles *Edipo Rey* 381, [=Soph. *Oed.* 390], y Calímaco³¹ el *himno*³² 5, dedicado a Palas 81 [=Cal. *Him.* 5, 82]. Remata la argumentación con la lectura del códice Witttiensis donde se lee: *vultus autem ille*.

nocte clausae genae non custodierunt. prope fin. aderant, quocumque iusserat, de facie patris oculi: non illudere infelicibus tenebris contumaces servuli peterant. SCHULTING. *Declam.* VI. *Tenebras etiam savis luminibus alternas continua nox duxerat.* Ovid. III. *Met.* 335. *Judicis aeterna damnavit lumina nocte.* Et VII. 2. *Perpetuaque trahens inopi sub nocte senectam.* Ubi, ut hic *perpetua nox*, qua alluditur ad mortem, cuius imago est *caecitas*, quam ideo *imperfectam mortem* dicit Stat. XI. *Theb.* 582. ubi vide Barth. et hinc toties in MSS. *nox et mors* commutantur, ut in ipsi Statii loco Schultingio adducto. Et apud Virgil. X. *AEn.* 746. XI. 881. Utraque enim vox saepe idem notat: ita et $\nu\acute{\upsilon}\xi$ apud Graecos non pro morte tanrum, sed et pro *caecitate* sumitur. vide Sophocl. *Oed. Tyr.* 381. Callim. *Hymn.* in Pall. 81. ceterum in W. erat *vultus autem ille*. Burm. Cf. P. BURMANNUS, *M. F. Quintiliani, Declamationes XIX et Calpurni Flacci Declamationes*, Lugduni Batavorum 1720, pp. 13-14.

29. Badius Ascensius también asocia el término *caecitas* a la *nox*, así dice: «*Vultus ille hominis caeci coopertus perpetua nocte, id est, caecitate quae facit ut semper sit in tenebris tanquam in nocte*». Véase el fol. 4 de la edición de Badius Ascensius.

30. *Iudicis aeterna damnavit lumina nocte.* Es la lectura de la edición de Burmannus de esta obra (p.199). De este verso comenta el lema: 335. *Aeterna nocte.*] De hoc Tiresia Soph. *Oedip.* Tyr. 381. $\mu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ $\tau\rho\acute{\epsilon}\phi\eta$ $\pi\rho\acute{\sigma}$ $\nu\acute{\upsilon}\kappa\tau\omicron\varsigma$. Vide ad Quintil. *Declam.* I, 6.

31. *Iudicis aeterna damnavit lumina nocte.* Es la lectura de la edición de Burmannus de esta obra (p.199). De este verso comenta el lema: 335. *Aeterna nocte.*] De hoc Tiresia Soph. *Oedip.* Tyr. 381. $\mu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ $\tau\rho\acute{\epsilon}\phi\eta$ $\pi\rho\acute{\sigma}$ $\nu\acute{\upsilon}\kappa\tau\omicron\varsigma$. Vide ad Quintil. *Declam.* I, 6.

32. $\acute{\alpha}$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\epsilon\phi\alpha$, $\pi\alpha\iota\delta\omicron\varsigma$ δ' $\omicron\mu\mu\alpha\tau\alpha$ $\nu\acute{\xi}$ $\epsilon\lambda\alpha\beta\epsilon\nu$.

h) En Valerio³³ Flaco el lema que aparece con respecto al verso 588 libro I: *Libya cum rumperet advena Calpen Oceanus.*] Aquí se trata sobre la semántica del término *advena*, poéticamente se refiere a *adveniens*. Además se plantea que la forma *advena* pueda llevar una construcción adnominal, bien en ablativo que por el sentido entonces del verso no es posible, bien en dativo, que no es un uso común, aunque semánticamente sea posible como muestra con un verso de Propertio: *et Tiberis nostris advena bubus erat.* (Prop. IV, I, 8). Concluye que la forma *Libya* tiene en este contexto un uso adverbial y se entiende la construcción *rumperet Calpem Libya* como que el océano separaba Calpe de Libia.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido mostrar a un erudito que sigue el principio horaciano de la *callida iunctura*, tanto en sus cartas personales como en sus ediciones. Esta preocupación por la elección del término adecuado conlleva que sus comentarios de crítica textual sean abundantes.

33. *Libya cum rumperet advena Calpen Oceanus.*] Poetice pro adveniens, tamquam peregrinus ex Lybia. sed quomodo ex Lybia advenisse queat dici Oceanus, qui rupta Calpe in Lybiam sibi iter fecit. quare forte *Libyae* scribendum, dativo casu, ut non esset popularis (ut Ovid. de fluminibus ait I. Met. 577) sed advena Lybiae. ut Propert. IV. I. 8. *Et Tiberis nostris advena bubus erat.* Ubi vid. Passer. et Broukh. Stat. IV Theb. 239 *Qui te flave natant terris Alpheae Sicanis/Advena.* quem imitatus Claudian. II Rapt. 60 *Advenam Alpheum* vocat. Apud Justinum. lib II 6. Junta edidit. *Quippe non advena, neque passim collecta populi colluvies originem urbi dedit.* Vulgo, *advenae.* *Libya* etiam retineri potest, si cum Pio explices, *rumperet Calpem Libya*, pro a Libya sive Africa. BURMANN. Cf. La edición de Burmannus de Valerio Flaco de 1724, pp. 108-109.

VI.
LA POESÍA LATINA EN EL
RENACIMIENTO Y EDAD MODERNA

LOS PRIMEROS POETAS LAUREADOS
POR LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (1552-1554):
BENITO ARIAS MONTANO, JUAN DE SANTACRUZ CÁRCAMO
Y DIEGO DE GUEVARA

JOAQUÍN PASCUAL BAREA
Universidad de Cádiz

CHARLO COMPLVTI VICTO CERTAMINE OVANTI

Resumen: Benito Arias Montano en 1552, Juan de Santacruz Cárcamo en 1553 y Diego de Guevara en 1554 fueron los primeros poetas hispanos oficialmente laureados en las justas celebradas en la Universidad de Alcalá de Henares. Analizamos las condiciones de la justa, el borrador de uno de los poemas premiados de Arias, los poemas premiados de Santacruz, y otras circunstancias relativas a la poesía de estos tres autores.

Palabras clave: Poeta laureado, oda, epigrama, Catulo, Felipe II, justa poética.

Summary: Benito Arias Montano in 1552, Juan de Santacruz Cárcamo in 1553 and Diego de Guevara in 1554 were the first poets to be officially laureated in Spain in the contest held at the University of Alcalá de Henares. We analyze the conditions of the contest, the draft of one of the poems by Arias and all the poems by Santacruz with which they obtained the laurea, as well as other features concerning the poetry of these authors.

Keywords: Poet laureate, ode, epigram, Catullus, Philip II, poetical contest.

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación de la DGICYT FFI 2009-10133.

1. BENITO ARIAS MONTANO, *POETA LAUREATUS* EN 1552

José López de Toro, al publicar el *Edictum* de la justa poética complutense para la fiesta del Corpus Christi de 1552 en que fue laureado Arias Montano, y una oda de este en estrofas sáficas sobre el tema preceptuado para el certamen de versos líricos, consideró que el humanista extremeño recibió la corona por esa sola oda, y que «el jurado coronaría a los poetas, conforme a su mérito, con una corona de laurel, otra de hiedra y otra de mirto respectivamente» en cada uno de los seis certámenes.¹ Pero las noticias sobre esta y sobre las justas de los años siguientes permiten creer que cada año se coronaba a un solo poeta, y que Montano no sólo fue laureado por ese poema lírico, sino gracias también a otros poemas que debió de presentar a algunos de los restantes certámenes de epigramas, de poemas festivos y de versos heroicos en latín, o de sonetos y de glosas en castellano.

En la justa eran premiados con objetos de valor² los cuatro mejores poetas de esos cuatro certámenes latinos y los seis mejores de los dos castellanos, sin que ninguno pudiera recibir más de un premio; uno de los casi treinta poetas premiados ese año fue Pedro de Rúa, maestro en Soria que ya obtuvo otros dos premios en Alcalá.³ Además era consagrado como poeta laureado al mejor poeta en el conjunto de los certámenes, pues la Universidad establecía tres coronas con las que los jueces coronarían a los que destacaran en todos esos o en varios certámenes, atendiendo sobre todo a los poemas sobre el Sacramento, tema que ese año trataban los poemas líricos y los epigramas.⁴ Estas tres coronas de laurel,

1. «Benito Arias Montano *poeta laureatus*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 60.1 (1954), pp. 167-188, esp. 168, 174 y 179 y facsímil del autógrafo del poema en láminas II-IV al final del volumen (BNE Ms. 8588, ff. 140r-141r); transcribe el *Edictum* del Ms. 13007, ff. 176r-185r, que es copia del Ms. 7896, ff. 309-314.

2. En los certámenes de odas y de epigramas, el vencedor recibía dos cucharas de plata y una el segundo, y el tercero y el cuarto utensilios de escritura; en el de versos festivos, un mondadientes de plata, un cuchillo de caza, una esfera astronómica y un vaso de cristal de Venecia; en el de versos heroicos, dos cucharas de plata, un reloj de arena, un mondadientes y otra copa de cristal; en el de sonetos, un cuchillo de caza, un mondadientes, un sombrero, una caja de escribanía, un espejo de cristal y otra copa; en el de glosas, un anillo de oro, un reloj de arena, una cuchara de plata, los instrumentos de hierro, un espejo de cristal y un cinturón.

3. Cf. *Publica Laetitia qua dominus Ioannes Martinus Silicaeus Archiepiscopus Toletanus ab Schola Complutensi susceptus est*, Alcalá de Henares 1546, pp. 31, 34-36 y 46-59; F. ZAMORA LUCAS / V. HIJES CUEVAS, *El Bachiller Pedro de Rúa, humanista y crítico...*, Madrid 1957, pp. 118-119; J. LÓPEZ DE TORO, «Benito Arias...», p. 169; A. ALVAR EZQUERRA, *Acercamiento a la poesía de Álvaro Gómez de Castro*, Madrid 1980, pp. 98-106, 11-112, 134-139, 148-149, 688; M. C. VAQUERO, *El maestro Álvaro Gómez: biografía y prosa inédita*, Toledo 1993, p. 171.

4. *Tres praeterea coronas lauream, hederaceam, myrteam Academia decernit, quibus iudices publico scholae nostrae nomine eos poetas coronent, quos in omnibus his aut in pluribus certaminibus excelluisse compererint. Semel uero in hoc certamine coronatus sequentibus deinceps annis coronam ne expectet. Honorificentius existimet semel Compluti fuisse laureatum honore sempiterno quam quotannis incertum ac uagum ambire.*

hiedra y mirto –probablemente entrelazadas– debían de entregarse cada año a un mismo poeta, y no cada una a los tres vencedores de cada uno de los seis certámenes o géneros literarios.

En esta fiesta del Corpus del jueves 16 de junio de 1552, los poetas debían de entregar sus poemas a Ambrosio de Morales antes del día 12, y el domingo 19 se entregarían los premios. Para la redacción del *Edictum*, Morales contó con Alvar Gómez de Castro, quien había sido el autor de la relación impresa de la fiesta y la justa que tuvieron lugar en 1546 en un vano intento de congraciarse con el nuevo arzobispo de Toledo (*Publica Laetitia...*), obra que Arias Montano tenía entre sus libros en 1548.⁵

La oda también ha sido editada y comentada por Pérez Custodio, quien corrige algunas lecturas de López de Toro y trae un aparato crítico exhaustivo y otro más amplio de fuentes literarias.⁶ Montano busca el deleite poético, el adoctrinamiento y el sentimiento religioso del lector, y aunque cultiva un metro horaciano y expresiones de Virgilio, Ovidio, Silio y otros poetas antiguos, no desdeña fórmulas propias de la poesía cristiana, como al imitar en el primer verso el inicio de un himno (*Quisquis es, sacras animosus umbras / uise: facundo bibe*).⁷ De estructura circular y simétrica, consta de cinco estrofas adoctrinadoras, una de transición y otras cinco que narran en un tono patético ese episodio trágico del Antiguo Testamento como *exemplum* de que la ira divina castiga con rigor a los sacrílegos:

Quisquis es sacras subiturus aras	
Atque diuinis dapibus libamen	
Tangis et magnae monumenta coenae	
Sumere tentas,	
Non uides quantum cupias libare	5
Numen, et quales epulae deorum?	
Ciuiibus haec dant alimenta sacris	
Viure semper.	
Heu! Caue dulces temerare cibos	
Faucibus tentans edere hos profanis,	10
Et minus puri stomachi latebris	
Condere parce,	
Ne tibi immundo madidum ueneno	
Pectus et tristi assiduum liquore	

5. I. ALASTRUÉ CAMPO, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares 1990, trata estas y otras fiestas con motivo de algún acontecimiento especial, como las de 1556 por la coronación de Felipe II.

6. «Un episodio bíblico como fuente de creación poética épica y lírica en Arias Montano», *Ex-cPhiloI* 1 (1991), pp. 615-635, comparando la oda con un pasaje del final del libro primero de la *Retórica* sobre el mismo tema.

7. Cf. U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum: [Supplem.]*, Bruselas 1904, v. 3, p. 528, n° 32630 D.

Possit in mortis calicem supernos Vertere succos.	15
Verre falaces animi recessus Et nimis puris abluantur undis Viscera ut nullum metuas periculum Mortis acerbae.	20
Cerne quas priscae uiolator arcae Oza, Iudaei populi sacerdos, Sustulit quondam superum parente Vindice poenas.	25
Namque dum iunctis trahitur iuuencis Arca diuinum reserans uolumen Et sacros cantus celebrant puellae et Caetera pubes, En repentino cecidere motu Plaustra, iam ceruix uituli reuersa est Et graues iam iam fragilis ruinas Arca minatur.	30
Oza sed parum reuerenter audet Pondus heu! sacrae retinere molis, Fulcit obiectis humeris labantem Protinus arcam.	35
Impius magno cecidit tumultu Et terram pulsat miserandus atro Mortis occasu et superi furoris Fulmine pressus.	40
Atque ne tantae laberetur irae Mentio gentis populo futurae Nomen occisi retinent perenni Haec loca seculo. ⁸	

El *Edictum* establecía que no sería premiado ningún poeta al que se le descubriera alguna falta en la cantidad o en el tipo de versos,⁹ por lo que Arias debió de corregir algunas irregularidades métricas como *haec dant* en el séptimo, que Pérez Custodio corrige en *dant haec* para alargar la sílaba final de *Ciuibus*. Igualmente es de suponer que subsanó otros inconvenientes como la primera vocal de *libamen* y *libare* en

8. Leo *tangis* en lugar de *tantis* (v. 3), añado signos de exclamación detrás de *heu*, y escribo el de interrogación al final del verso 6. Mantengo la grafía *coena* (v. 3) y la forma monoptongada *seclo* (v. 44). Como en los poemas que siguen, regularizo mayúscula en inicio de verso, resuelvo las abreviaturas de *et*, de la enclítica *que*, de nasales y del genitivo *-rum*, modernizo la puntuación y sigo la norma clásica en el uso de *i/j* y *u/v*.

9. *In numeris aut eo carminum genere, quod sibi quisque proposuerit, ne peccato. Deprensus praemium ne fert.*

lugar de sílaba breve (vv. 2 y 5), de *parum* en lugar de sílaba larga (v. 33), y de *terram* ante dos consonantes en lugar de una sílaba breve (v. 38), donde pudo escribir *solum*. Asimismo es posible que mejorara esta primera versión con otras modificaciones, por lo que más que el poema premiado podemos valorar su borrador, que muestra su dominio de las técnicas de versificación en latín, similar al que podía tener en su lengua propia, si exceptuamos el inconveniente de no saber la cantidad de alguna vocal. Al menos la mitad de los versos no aparecen corregidos; otros lo están encima o debajo de las palabras tachadas (vv. 3, 7, 9-10, 22-23, 27, 29, 31 y 34-35), o a continuación de ellas antes de concluir el verso (vv. 5, inicio del 7, 14-15 y 17-18).

Aparte de esta primera versión de la oda, conservada en un volumen de sus papeles por su discípulo Pedro de Valencia y escrita en los huecos en blanco de un papel con diversas cuentas, no se ha conservado ninguno de los poemas que hicieron al joven extremeño acreedor a la corona de laurel. Pero además de la oda en metros líricos, de extensión libre con tal de que no aburriera, y sobre el tema propuesto (*I Cr.* 13,9-11), debió de presentar algún epigrama de cuatro a seis dísticos sobre un episodio del profeta Elías (*I R.* 19,5-8), del que tal vez llegara algún eco a su oda *Eliae uatis autoritas et sedulitas*, compuesta en hexámetro y tetrámetro dactílico cataléctico.¹⁰ También compondría algún poema en honor del príncipe Felipe en otros tantos dísticos o en treinta o cuarenta endecasílabos falecios¹¹. Asimismo debió de escribir un poema heroico de ochenta a cien hexámetros sobre los méritos religiosos, políticos y militares referidos en el epitafio que Juan de Vergara compuso para Cisneros, fundador de la Universidad, capitán y regente. En una *recusatio* de la poesía épica de su *Carmen ex voto* al profeta Abdías, el propio autor cuenta que, ufano tras ser el primer poeta en España en obtener la corona de laurel en la justa de la fiesta del Sacramento en Alcalá de Henares, pensó dedicarse a cantar las gestas militares de los reyes y capitanes españoles, así como la conquista del Nuevo Mundo y el poder del Emperador, aunque prevaleció la vocación por la lírica religiosa de inspiración bíblica ya presente precisamente en el único de los poemas que conservó:¹²

Qui nuper amplis nobilis et placens
 Donis, seueri laudeque iudicis,
 Lauro et noua primaque felix

10. Fue impreso por Plantino en los *Hymni et Saecula*, Amberes 1593, pp. 167-169.

11. Montano compuso numerosos epigramas en dísticos elegiacos, pero debido a su vocación por la lírica religiosa, tan sólo cultivó el falecio asociado a los temas eróticos en un poema de asunto simposiaco. Cf. B. POZUELO CALERO, «Poemas introductorios del licenciado Pacheco y de Benito Arias Montano a la *Coena romana* de Pedro Vélez de Guevara», *HumLov* 43 (1994), pp. 369-384, esp. 370 y 378-381.

12. Cf. *Commentaria in duodecim prophetas*, Amberes 1571, p. 466 (reimpr. 1583, p. 416; *Poemata in quattuor tomos distincta*, 1589); G. MARÍN MELLADO, *Las Odae Variæ de Benito Arias Montano...*, Tesis Doctoral, Cádiz 1999, p. 26; «La experiencia poética en Arias Montano a la luz de sus *Odae Variæ*», *Revista Agustiniãna* 39.119-120 (1998), pp. 1057-1077, esp. 1067-1069 sobre las fuentes (*Ov. am.* 1-4; *Hor. carm.* 4,15,1-4; *Verg. ecl.* 6,3-5).

Hesperiae in populis nitebam, Vnus quod inter nomina plurium Vatum, Fenarus quos recreat pater, De more festos et dies et Sacra canens melius placerem, Hinc iam uirenti fronde superbiens Ac mentem honesto nomine principem Indutus, aut reges parabam Ponere belligeros ducesque, Aut nuper adiectum imperiis nouum Orbem, uias et perdomito mari, Leges, iugum latum et catenas Caesaris auspicio potentis.	5 10 15
---	---

También conocemos algunos poemas en castellano compuestos por Montano antes y después de 1552, por lo que no sería extraño que ese año hubiera participado en los certámenes de sonetos y de glosas, las cuales también trataban sobre el Sacramento.

El haber sido el primer poeta laureado por la Universidad de Alcalá tuvo para Montano una importancia mucho mayor de lo que se había creído. Además del poema exvoto anterior, reflejan el impacto que le causó esta coronación unos versos de su *Retórica* en los que recuerda a Luis de la Cadena, cancelario de la Universidad y abad de su Iglesia Colegial, entregando la corona de laurel e inaugurando solemnemente el certamen (II, 1005-1007),¹³ y en estos otros añorando a este amigo querido que como responsable de la justa y uno de sus jueces lo coronó en España por primera vez (I, 187-192):

Musarum antistes, quo iudice et auspice quondam Ornauit uiridis primum mea tempora laurus, Hesperiiis optata uiris per saecula multa, Non concessa tamen. Decuerunt munera nostrum Tanta caput. Magnum duxi tam pulchra tulisse Praemia, sed maius te, magne Cathena, ministro. ¹⁴	190
--	-----

Esta corona constituyó un acicate decisivo en su vocación poética, que ejerció con pasión y como una necesidad vital, hasta dejarnos más de treinta mil ver-

13. [...] uiris quotiens insignia doctis/ Et uirides lauros donaret? Quem magis acrem/ Spectasti, quando certamen inire pararet.

14. Cf. V. PÉREZ CUSTODIO, *Los «Rhetoricorum libri quattuor» de Benito Arias Montano...*, Badajoz 1995, pp. 16-17 y 98-99. El sobrino de Ambrosio y obispo de Michoacán anota que «Arias Montano fue laureado en Alcalá de Henares el año 1552 d.C., el cual fue el primero de todos en conseguir la corona en aquella Universidad» (*Laureatus fuit Arias Montanus Compluti, anno Christi 1552, qui primus omnium lauream in illa Academia est adeptus*).

sos.¹⁵ De hecho, más que la Teología, la Poesía le ofreció el lenguaje adecuado para explicar la verdad divina, gracias a la inspiración del Espíritu Santo y al poder sobrenatural de la música, lo que explica que en su Retórica se titule Teólogo y Poeta Laureado. En la poesía encontró durante sus estudios teológicos el consuelo, alivio e incluso la medicina más eficaz para sus males del alma, cantando el salmo XII que había adaptado a la vihuela que solía tocar.¹⁶

Coronado y apartado del mundo como Horacio,¹⁷ compuso por entonces una oda en el retiro del monasterio de San Audito,¹⁸ y más tarde otras muchas en su retiro de Alájar, la Peña próxima a Aracena donde lo imagina su amigo Pacheco veinte años más tarde «moviendo sus cuerdas cantoras con las sienas cubiertas del merecido laurel».¹⁹ Durante el resto de su vida, especialmente los días festivos, no abandonó el cultivo de las Musas, sobre todo en los metros horacianos. Tal como el venusino había ansiado en sus versos,²⁰ Arias deseaba seguir cantando al son de su vihuela para aliviar las molestias de la vejez.²¹ Su amigo Gabriel de Zayas le reprochaba unos meses antes de morir que con la cabeza canosa, la voz temblorosa y marchito por la vejez, siguiera componiendo versos y tocando la vihuela como cuando en otro tiempo alcanzó como premio a sus poemas la corona de laurel expuesta junto a las riberas del río Henares, acto que debió de presenciar como oficial de uno de los jueces, el secretario real Gonzalo Pérez.²² Pero él lo anima, en una oda compuesta en gliconios y asclepiadeos menores, a dejar sus graves ocupaciones como secretario de estado de exteriores del rey, y a dedicarse a cantar himnos sagrados junto a él:

Quondam quem decuit satis
 (Inquis) me canere, et praemia carminum
 Iuxta fluminis Henari
 Ripas expositam poscere lauream,
 Grandaeuum potiùs iuuet

15

15. Cf. A. HOLGADO REDONDO, «Hacia un corpus de la poesía latina de Benito Arias Montano», *Revista de Estudios Extremeños* 44 (1987), pp. 537-550, esp. 546 (*Humanistas extremeños*, Badajoz 2001, pp. 87-99, esp. 95).

16. In *XXXI Davidis psalmos priores Commentaria*, Amberes 1605, p. 99; *Comentario a los treinta y un primeros salmos de David*, M. A. Sánchez Manzano (ed. y trad.), León 1999, pp. 286-287.

17. *Carm.* 1,1,29-32: *Me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus... / secernunt populo.*

18. Cf. J. M. MAESTRE MAESTRE, «La oda sáfica *Pro incolumitate fontis Ariae Montani*: una interpretación inaudita», Id. et alii (eds.), *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, Mérida 2006, vol. 1, pp. 413-476.

19. Cf. B. POZUELO CALERO, *El Licenciado Francisco Pacheco: Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu...*, Sevilla 1993, p. 176, vv. 230-231: *merita uelatus tempora lauru / fila canora mouens.*

20. *HOR. carm.* 1,31,19-20: *nec turpem senectam degere nec cithara canentem.*

21. *Hymni et secula*, p. 15, vv. 17-18: *Haec Deus nostram requie senectam / Alleuans donet canere.*

22. Cf. P. RODRIGUEZ, «Gabriel de Zayas (1526-1593)...», *ETF(hist)* 4 (1991), pp. 57-70, esp. 58-59.

Annis, cura gravem et corporis artubus,
 Ac iam proxima funeri
 Discinxisse nouis tempora frondibus.²³

En esta práctica de la poesía sagrada en latín, el poeta extremeño gozó de un reconocimiento internacional entre los lectores cultos de diversa orientación religiosa²⁴ que muy pocos poetas españoles han alcanzado en ningún tiempo. Ello, mejor que el borrador de uno de los poemas que le valieron la corona, confirma el acierto de los jueces que le concedieron el honor de ser el primer poeta laureado en España por una universidad.

2. JUAN DE SANTACRUZ CÁRCAMO, *POETA LAUREATUS* EN 1553

Mucho menos conocido es el segundo poeta laureado por la Universidad en la fiesta del primero de junio de 1553, Juan de Santacruz Cárcamo, canónigo y tesorero o sacristán mayor²⁵ de la catedral de Burgos, donde entre otras funciones tenía precisamente a su cargo la custodia, conservación y limpieza de los vasos y utensilios sagrados de la Eucaristía. De él conservamos los poemas heroicos, elegías, odas y epigramas sobre los temas prescritos que le hicieron acreedor a la corona: ocho poemas latinos –dos de cada género– que todos los jueces habían preferido a los versos más numerosos de otros muchos poetas, y que unas semanas después hizo imprimir orgulloso en un pliego de ocho hojas que edito al final.²⁶ Lo dedicó con un epigrama laudatorio a su mecenas Ana de

23. Cf. *Hymni et Saecula*, pp. 250-255; V. PÉREZ CUSTODIO, «¿Influencias de Horacio en la obra poética de Arias Montano?: un poema a Gabriel de Zayas», *Anales de la Universidad de Cádiz* 5-6 (1988-89), pp. 317-334.

24. Cf. J. F. ALCINA, «La fama de las odas de Arias Montano entre los poetas y humanistas luteranos», en J. M. Maestre Maestre / J. Pascual Barea / L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico IV. Homenaje al profesor Luis Gil*, Alcañiz / Madrid 1997, vol. 1, pp. 447-455; L. CHARLO BREA, «*Inter praecipuos hic tibi primus erit*: un poema laudatorio a Benito Arias Montano», *Habis*, 28 (1997), pp. 263-273, esp. 264-267.

25. He regularizado la forma Santacruz de este apellido en lugar de Santa Cruz como aparece en otros lugares. El *thesaurarius* (como lo llama Gómez de Castro) o *aeditimus primarius* (como figura en el librito con expresión más clásica) era una de las dignidades principales de la catedral, superior a la de mero canónigo.

26. BNE, R-28516-3. En el verso segundo del segundo poema, la forma *aëra* está corregida a mano tachando la segunda /e/ de *aërea*. Sangro los pentámetros y los versos pares de las odas. Corrijo la puntuación, el uso de mayúscula y de u/v y de i/j (*studijs, Iulii, socijs, alij, Objiciunt, negotijs, imperij*). Añado el signo de exclamación detrás de *heu*, de *heu dolor* y de *io paeon*, y lo escribo en lugar de interrogación en el penúltimo verso del primer poema. Mantengo formas habituales en la época como *coelum* (escrita con el signo del diptongo *ae* en el v. 25 de la primera oda), *foemina* y *Camoenae, sydus* y *syncerus, geeenna, intelligunt* y la /n/ delante de /q/ en lugar de /m/ etimológica. Aglutino las palabras *ubi ubi, e uestigio, uicit ne, Tu ne*. Conservo las tildes que indican adverbios, interjecciones y formas contractas, como la forma plautina *tuūm* por *tuorum* en el epigrama final. Escribo en cursiva las letras que corrijo de las grafías asibiladas *magestate, pernitioso, precium* y *hospicio*; de la geminada en

Osorio, cuya protección dice buscar contra los envidiosos de su gloria. A partir de su testimonio, Alfonso García Matamoros elogia a «la burgalesa Ana de Osorio, noble por las imágenes de sus antepasados y célebre por su estudio de la sagrada Teología».²⁷ El contenido del epigrama no permite descartar que hubiera sido compuesto años antes con cualquier otro motivo. Dos *homoeoteleuta* afean el ritmo (vv. 6 y 7), aunque son ingeniosas las reiteraciones de /f/ en inicio de palabra (v. 3), las correspondencias entre el primer dístico (dirigido a la antigua Roma) y el último hexámetro de los términos *similis* y *similem*, *tulisti* y *tulit*, *nullam* y *non ulla*; y otras repeticiones como *fortes... fortia* (v. 3) o *pietate* y *pia* (vv. 4 y 6).

Por las cartas que recibió de Gómez de Castro, con quien le había puesto en contacto el burgalés Luis de la Cadena, sabemos que Santacruz estuvo en Alcalá al menos desde octubre de 1552 hasta julio de 1553, y que también mantuvo correspondencia con Juan de Vergara.²⁸ Antes de participar en el concurso intervino en la ceremonia de doctorado en Teología del licenciado Melchor de la Vega, palentino que había sido colegial mayor desde 1548, regente de Artes en 1550, 1552 y 1553, y que luego fue canónigo de San Justo, y que como teólogo obtuvo la cátedra de Durando en diciembre de 1555, y la mayor de Escoto en marzo de 1558.²⁹ El flamenco Juan Mey imprimió en Alcalá en 12 hojas el discurso laudatorio en latín que debía pronunciar Santacruz ante el rector, cancellor y doctores de la Universidad sobre quien dice ser su maestro, al tiempo que refiere sus méritos desde la infancia y los de sus padres y tío materno, haciendo un alarde de erudición en la literatura antigua.³⁰ En abril de 1553 recibió Gómez dos ejemplares del discurso impreso, y luego otros dos en respuesta a su carta en la que decía no haber recibido ninguno, y uno de esos cuatro ejemplares es el

literarum, y del diptongo en *tetra* y *Phaebe*. Resuelvo las abreviaturas de & en *et* y de & *caet.* en *etc.*, de nasal en /n/ o /m/ y en *-que* de la enclítica, que presenta una tilde sobre la /q/. Mantengo las abreviaturas de fechas, de saludos y del nombre del impresor *Ioannes Mey*. En los títulos he eliminado la puntuación y alterado la distribución de las palabras en las líneas manteniendo el número de líneas y las que presentan mayúscula (cf. J. MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid 1991, vol. II, pp. 625-626, n° 457).

27. *De asserenda Hispanorum eruditione, siue de uiris Hispaniae doctis narratio Apologetica...*, Madrid 1553, f. 59r: *Quid Annam de Osorio Burgensem, et maiorum imaginibus nobilem, et diuiniae theologiae studio celebrem?*

28. Cf. M. C. VAQUERO SERRANO, *El maestro Álvaro Gómez...*, pp. 146, 152-157, 308-309 y 313-314.

29. Cf. J. URRIZA, *La preclara Facultad de Arte y Filosofía de la Universidad de Alcalá de Henares en el Siglo de Oro*, Madrid, 1941 p. 500; *Catálogo de la Colección Pellicer antes denominada Grandezas de España*, Madrid 1958, t. II, p. 206; V. BELTRÁN DE HEREDIA, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1972, vol. V, p. 508; id. «La Teología en la Universidad de Alcalá», *Revista Española de Teología* 5 (1945), pp. 145-178, 405-432 y 497-527, esp. 514 y 503 (reimpr. *Miscelanea Beltrán de Heredia*, Salamanca 1973, t. IV, pp. 131 y 143).

30. *De laudibus Melchioris de Vega theologi oratio, a Ioanne de Sanctacrucis Carcamo, ecclesiae Burgensis canonico, et aeditimo primario, scripta. Compluti Per Ioannem Mey Flandrum*. 1553 (BNE, Ms. 7896, ff. 199r-209v).

que conocemos. Gómez y Vergara aún proponen al autor que elimine o corrija la anécdota de Temístocles y Serifo,³¹ que trataba sobre la importancia del lugar en el que nace una persona para su fama. El autor tal vez la mantuviera para hacer ver que, conforme a los valores humanistas, no eran menos importantes los méritos personales. Pero si suponemos que al menos al pronunciar el discurso, corregiría en ese pasaje el pronombre *se* en *eum* como le aconsejaban desde Toledo esos dos célebres maestros de origen converso.³² El 19 de julio, Gómez le notifica que ha recibido sus poemas, en los que reconoce su ingenio versátil para todo, y le dice que él y Vergara esperan con ansia el discurso que preparaba sobre la piedad hacia Dios.³³

Poco más sabemos con seguridad de este poeta, a quien Matamoros llama Juan de Cárcamo en la carta laudatoria que le dirige en los preliminares de la colección de sus poemas. La preferencia por el apellido materno puede deberse a que estaba asociado a un origen más noble procedente del norte, mientras que Santacruz era más propio de conversos.³⁴ Además, Juan de Santacruz era un nombre más común, que llevaban en la Universidad de Alcalá en 1512 un yesero y un bachiller en Artes, y un estudiante más ilustre en Salamanca en 1546-1547.³⁵ Si no es una coincidencia, nuestro poeta tal vez fuera hijo o pariente de Juana de Cárcamo y Juan de Santacruz Polanco, mercader burgalés que tuvo negocios en Córdoba y en Sevilla, donde fue procurador de Hernán Cortés en 1529-1530. Su hijo Francisco de Santacruz Cárcamo se casó en Méjico con Ana Rengel de Anaya y Medina, de quien tuvo en Zacatecas a un hijo homónimo, quien fue padre de Antonio de Santacruz. El mercader debía de estar emparentado con Antonio de Santacruz y Jerónimo de Santacruz, que rigieron la Universidad de Mercaderes de Burgos a mediados de siglo.³⁶

Además de su presumible origen converso, su relación con Ana de Osorio y su cargo en el cabildo eclesiástico de Burgos permiten imaginar la formación literaria y espiritual de Santacruz. Su protectora era hija de Isabel de Rojas y de Diego de Osorio, hijo de Luis de Acuña, obispo de Burgos entre 1456 y 1495 y anteriormente de Segovia, y él mismo corregidor en Salamanca en 1502 y luego

31. Referían esta célebre anécdota Platón (*rep.* 329 E - 330 A), Cicerón (*sen.* 3,8) y Plutarco (*The-mist.* 18).

32. f. A iij [v]: *Vnde Seriphio cuidam Themistoclem legimus, cum diceret non gestorum gloria, sed Athenarum urbis celebritate se esse nobilem, respondisse: «Nec Hercle -inquit- si ego Seriphius essem nobilis, nec si tu Atheniensis clarus unquam fuisses».*

33. Cf. A. ALVAR, *Acercamiento...*, pp. 138, 141, 160, 326-327 y 337 (BNE, Ms. 8624, ff. 204v, 145, 116 y 164v).

34. Cf. A. C. IBÁÑEZ PÉREZ, *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*, Burgos 1990, p. 248.

35. Cf. R. GONZÁLEZ RAMOS, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes...*, Alcalá de Henares 2007, pp. 31-32; V. BELTRÁN, *Cartulario de la Universidad de Salamanca...*, vol. V, pp. 337-338 y 33-34.

36. Cf. G. S. FERNÁNDEZ DE RECAS, *Aspirantes americanos a cargos del Santo Oficio*, México 1956, p. 43; L. ROMERA IRUELA / M. C. GALBIS Díez, *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. 5, t. 2, Madrid 1980, p. 651; M. BASAS, *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*, Madrid 1963, p. 268.

regidor de Córdoba y de Burgos, donde sofocó la Guerra de las Comunidades contra su hermano y obispo de Zamora. Ana debió de nacer hacia finales del siglo XV, y fue educada en el privilegiado ambiente humanista de su padre. Este fue mecenas de Juan de Maldonado (c. 1485-1554), quien tuvo entre otros cargos los de examinador de clérigos y catedrático de la escuela de gramática en la catedral, y que en un castillo de Diego de Osorio compuso la comedia *Hispaniola*³⁷ mientras leía a Plauto y Apuleyo durante el invierno de 1519-1520. Ana permaneció soltera, pues no se consumó su matrimonio con Juan Martínez de Leyva, cuya hermana se casó con su hermano mayor. Su hermana María de Rojas, casada hacia 1504 con Pedro de Cartagena (descendiente del rabino y obispo Pablo de Santamaría), murió poco después de que hacia 1525 lo hiciera su marido, y es la guía de Maldonado en el viaje planetario del 15 de octubre de 1532 que narra en el *Somnium*, donde Ana se ocupa en la educación de sus sobrinas huérfanas y se aflige con el pleito que los parientes le pusieron sobre la herencia paterna.³⁸

Además del cultivo de las letras latinas, Santacruz compartió algunos años con Maldonado el círculo de los Osorio y el cabildo de Burgos. De acuerdo con tres cartas entre Maldonado y Erasmo de 1526 a 1528, Diego de Osorio fue un acérrimo defensor del holandés, lo que explica el papel de su hija en el diálogo de Maldonado *Praxis siue de lectione Erasmi* (Burgos 1541), compuesto a instancias de Pedro de Toledo para apartarla de las *Paráfrasis* de Erasmo al Nuevo Testamento. Ana reprocha a Maldonado que censure después de muerto a quien había mostrado su admiración, y este arguye que admiraba su estilo pero no su doctrina. Le aconseja que siendo una mujer, puesto que muchos teólogos habían censurado las obras de Erasmo, debía abstenerse de leer los *Coloquios* y abandonar la lectura de las *Paráfrasis*. Dirime el debate el prior fray Tomás de Villanueva (1486-1555), quien en Alcalá había sido estudiante desde 1508 y luego profesor de Súmulas y autor de un libro impreso en 1512, y que más tarde fue obispo de Valencia y santo.³⁹

37. De «La Española», representada en Burgos en palacio, y en Portugal ante la reina Leonor de Francia, hay edición con traducción de M. Á. DURÁN RAMAS, Barcelona 1983, a partir de la reedición de Burgos en 1535.

38. Cf. D. I. PARADA, *Escritoras y eruditas españolas*, Madrid 1881, p. 145. El *Catálogo del Archivo histórico de la Catedral de Burgos*, Burgos 1998, vol. 2, da noticia del pleito (p. 344), de Maldonado (p. 592) y del clérigo de Burgos Juan de Santacruz en agosto de 1552, ante quien se depositaban los frutos de un préstamo (p. 614).

39. Cf. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Santander 1948, t. IV, pp. 89-94; E. ASENSIO, «Juan de Maldonado (c. 1485-1554) y su *Paraenesis*, o el humanismo en la época de Carlos V», Id. / J. Alcina Rovira, *Paraenesis ad litteras...*, Madrid 1980, pp. 5-92, esp. 20-21, 50-51 y 60 (reimpr. en *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca 2005, pp. 251-310); H. GARCÍA GARCÍA, *El pensamiento comunero y erasmista de Juan Maldonado*, Madrid 1983, pp. 93-103; W. SMITH / C. COLAHAN, *Spanish humanism on the verge of the picaresque: Juan Maldonado's «Ludus chartarum», «Pastor bonus» and «Bacchanalia»*, Lovaina 2009, pp. 2 y 6; M. BATAILLON, *Erasmo y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México 1966² (reimpr. 1995; orig. 1937), pp. 215-218, 488-489, 645-648, y el índice que remite a páginas sobre Maldonado, los Osorio, Arias Montano y otros personajes de Alcalá de Henares, de Burgos, etc.

Los géneros literarios de los ocho poemas de Santacruz coinciden con los cuatro primeros del *Edictum* de 1552, los temas son parecidos, y la extensión algo menor. En 1553, la concesión de la corona debió de estar determinada sobre todo por los versos heroicos y los elegiacos impresos en primer lugar, pues son los que tratan sobre el Sacramento a partir esta vez de dos versículos del Nuevo Testamento (*Jn.* 6,55 y *2Co.* 11,28). Además de los géneros épico, epigramático, festivo y lírico, debió de haber también certámenes de glosas y de sonetos, aunque fueran menos determinantes para alcanzar las coronas.

Santacruz canta los asuntos prescritos en el molde formal de la poesía clásica a través de una cuidada selección del léxico y las expresiones. Según el elogio de Matamoros, sus poemas reflejan la gravedad y grandiosidad de Virgilio, la armonía rítmica de Horacio y la dulzura de Catulo, pero sustituyendo los contenidos lascivos por otros piadosos. Son numerosas las coincidencias textuales con los versos de Virgilio y también de Ovidio, mucho más que de los referidos Catulo y Horacio, así como de Marcial, Silio, Lucrecio, Manilio, Estacio y de otros poetas como Lucano, Juvenal, Propercio, Tibulo, Séneca, ya se deban a una lectura directa o procedan de poemas más recientes de contenido religioso y encomiástico sobre todo. En esta poesía cristiana renacentista, los nombres de los dioses antiguos son un ornato poético como la alegoría de la Naturaleza (*Natura* que escribo con mayúscula), pues se limitan a sinónimos de Satanás (*Orcus*, *Dites*), del cielo (*Olympus*), de las almas de los muertos (*Manes*), del vino (*Lyaeus*), de la sabiduría (*Minerua*), y a referencias a la música y la poesía: *Apollo*, *Musae*, *Pierides*, *Camoenae*, *Calliope* y *Hermes*, quien también representa la noticia en el poema festivo en que también figuran las Ninfas del río y de las fuentes de la ciudad entre otros elementos propios de la poesía antigua.

Los dos poemas heroicos están escritos en el estilo elevado, grave y patético propio del género, con abundantes resonancias virgilianas y de otros autores. En el primero, son elegantes el sintagma *celso... Olympo* dispuesto al final de dos versos consecutivos (vv. 14-15) y otras distribuciones de las palabras en el verso que imitan la realidad representada (vv. 5-7), términos antitéticos como *coelum* y *terrena* (vv. 1-3), y encabalgamientos que reflejan el fluir del néctar o la abundancia de ambrosía (vv. 26-28). También son reseñables las repeticiones léxicas de *cui* (v. 2), *fit* (vv. 4 y 24-25) y *nostris* (vv. 9 y 10), el políptoto de *humanus* (vv. 3, 5 y 8), de *uincto* (vv. 8 y 10) y de *mors* como paradójica *causa salutis* (vv. 19-20).

Más grave, sonoro y solemne resulta el segundo epilio, en el que Dios explica los alimentos previstos para que el hombre sustente el cuerpo (vv. 1-7) y el espíritu (vv. 8-11), narrando a continuación la gesta heroica con que los redimió (vv. 12-23), y exhortándoles a darle culto para vivir eternamente en el cielo (vv. 24-26). A pesar de esta estructura oratoria, caracterizan el estilo solemne y elevado de la epopeya las repeticiones de vocales abiertas /a/ y /o/, sobre todo en los primeros versos; de la fricativa /s/ para sugerir el fluir de la sangre (vv. 10-11) y el vuelo (v. 19), y de /t/ reproduciendo el fragor del combate (vv. 13-15). Son artificiosas la quintuple repetición del relativo *quae* (vv. 1-5), la paronoma-

sia de *moriens mors* (v. 10), la antítesis *uiuunt nunc morte* (v. 21), y los sinónimos poéticos para referirse al infierno: *Orcus, tenebris infernis, regna tyranni, Erebi sedes, antra inferni Ditis*.

En los hexámetros, las tres combinaciones de pies más frecuentes son las mismas que en Virgilio, predominando el dáctilo seguido de tres espondeos, y sin que esté presente ninguna de las secuencias menos habituales en los versos heroicos clásicos. Como los antiguos, Santacruz suele comenzar el verso con un dáctilo, y en el conjunto de los versos predomina el espondeo por su carácter más grave y majestuoso propio del género. También sigue las normas métricas del hexámetro clásico en el empleo mayoritario de la cesura pentemímera sin excluir la combinación de trihemímera y heptemímera ni la cesura trocaica; en la abundancia de elisiones y sinalefas a las que otros poetas modernos recurrían más raramente, si bien no siempre lo hace en los lugares habituales, como en la sexta arsis y en la quinta tesis en el primer poema (vv. 1 y 15). También se aparta de la norma de los antiguos en el recurso preferente a palabras trisílabas en final de verso, que es una tendencia frecuente en el Renacimiento. Resultan cacofónicos los *homoeoteleuta* en el sintagma *puris animis* del primer poema (v. 28), y *pererrantes uolucres* y *sociis diuis* del segundo (vv. 2 y 26), secuencias que aparecen de forma esporádica en la poesía latina de cualquier época.⁴⁰ También rompen la armonía del verso las coincidencias de final de palabra y de pie entre el segundo y el quinto pie, en ocasiones debida a los monosílabos largos que en algunos hexámetros preceden a la cesura pentemímera o que figuran entre esta cesura y una palabra bisílaba espondaica, como en el primer poema (v. 26), en el segundo (vv. 24-25), en el epigrama que sigue (v. 5), y en la oda (v. 15); por el contrario, enlaza convenientemente los pies en el verso 8 de este poema al anteponer *primi* al relativo *quem*, en el verso 7 del segundo epigrama (*panem quo*) y en el verso 9 del siguiente poema (*uobis nam*).⁴¹

En el primero de los epigramas en cuatro dísticos elegíacos, a través de una artificiosa repetición de la secuencia *sumere corpus Christe tuum* en el primer y en el segundo dísticos, entre otras reiteraciones, se dirige a Cristo maldiciendo a quien tome su cuerpo sin estar limpio de pecado, lo que lleva a la conclusión del dístico final que recoge el contenido del versículo tras la fórmula *ergo*. En el segundo epigrama dirige la imprecación además al cristiano, sirviéndose de una comparación entre la limpieza del mobiliario que tendría su casa para recibir a un rey, y la que deben tener sus entrañas y su mente para recibir al Rey del cielo. De acuerdo con la norma de la poesía antigua, la secuencia más frecuente en los dos primeros pies de los veinte pentámetros del librito es la de dáctilo

40. Cf. D. R. SHACKLETON BAILEY, *Homoeoteleuton in Latin dactylic Verse*, Stuttgart / Leipzig 1994, pp. 9 y 219.

41. Cf. J. PASCUAL BAREA, «Algunas particularidades de la prosodia y la métrica latinas del Renacimiento», J. Luque Moreno y P. R. Díaz y Díaz (eds.), *Estudios de métrica latina*, Granada 1999, pp. 747-766, esp. 759-762.

seguido de espondeo, y en final de verso la palabra bisílaba, junto a cuatro trisílabas y una tetrasílaba.

Los poemas de Marcial, censurados en la escuela por su contenido poco edificante, no ejercen la influencia que podríamos esperar en estos epigramas, que traen ecos más claros y numerosos de Virgilio y de los elegiacos.⁴² Resulta de hecho insignificante que aparezca en Marcial (7,56) el sintagma *pia mente* que figura en estos dos epigramas, pues es habitual en la poesía cristiana. En los dos poemas festivos que siguen es algo más clara la imitación del bilbilitano en las cláusulas de los pentámetros segundo (8,6,6) y octavo (3,63,6 y 6,71,2); y en los falecios, en los motivos de los días señalados con las mejores piedrecitas en el verso primero y tercero (9,22,4-5 y 9,12,5-6), y de la dulce voz de los cisnes en el verso 6 (5,37,1), en el sintagma *ille deus* en la misma posición que en el verso 12 (9,24,4), y en los versos 21-22 los sintagmas *nemusque sacrum* (1,12,3) y *cuncta per theatra* (2,6,8).

Como en 1552, al tercer certamen se podía concurrir por tanto con poemas festivos en dísticos elegiacos o en endecasílabos falecios dedicados al príncipe Felipe. Santacruz narra en 24 versos la llegada de este a Alcalá, que más que a su presencia en la entrega de premios del domingo 4 de junio, debe de referirse a la visita de finales de abril para los desposorios de Ana de Mendoza con el príncipe de Éboli. El poema en dísticos tiene estructura anular, y se inserta en un escenario mitológico en el que Mercurio anuncia la visita de Felipe a las Musas y a Apolo para que le canten. La reiteración de esos tres nombres y del sintagma *summa potestas*, de la frase *Dicite 'io paeon!'* (vv. 7, 19 y 21), de los verbos *uenit* y *uocat*, y de los sustantivos *lyra* y *modos* elevan el tono exultante del poema.

Como advierte Matamoros en el prólogo, y era habitual en otras imitaciones de Catulo desde el siglo XV, el contenido lascivo o lujurioso está ausente del poema. Si acaso cabe imaginar una interpretación erótica en la alegría que produciría ver llegar el rostro de aquel rey similar al dios Apolo a Isabel de Osorio (c.1523-1589), la sobrina y ahijada de Ana de Osorio. Esta mantenía una larga relación amorosa con el príncipe, con quien al parecer se había casado en privado, lo que explica que Guillermo de Orange acusara por escrito al rey de bigamia, y el que esta «pretendió ser mujer del rey Felipe II, que ella tanto se ensalzó por amarlo mucho, y dejó al conde don Pedro Osorio, su sobrino, ocho mill ducados de renta y sesenta mill de muebles y dinero». De esta relación parece ser que nació Bernardino justamente en 1554, y en 1552 su «sobrino» Pedro, adoptado como hijo por su hermana y el marido de esta Pedro de Velasco.⁴³ Son

42. Cf. J. GIL, «Marcial en España», *Humanitas* 56 (2004), pp. 225-326, esp. 267-268; reimpr. revisada en P. P. Conde Parrado / I. Velázquez (eds.), *La Filología Latina: mil años más*, Burgos 2009, pp. 317-401.

43. Cf. L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Historia de Felipe II, rey de España*, Salamanca 1998, t. III, p. 1270; A. G. de AMEZUA Y MAYO, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): estudio biográfico*, Madrid 1949, pp. 393-402; J. CLOULAS, *Philippe II*, París 1992, pp. 59, 63, 85, 96 y 592 (trad. esp. Buenos

claras las coincidencias léxicas y de motivos poéticos de este poema con los primeros versos de un poema de Catulo (51,1-5) a partir de otro de Safo: *ille, audit, ridentem/hilares, uidetur/uisit, mi... par deo/Vobis...deus, dulce/dulcisonas, beatas/beat, reges/regem*. Santacruz sustituye las estrofas sáficas más propias entonces del himno eclesiástico por el metro asociado a la poesía amorosa de Catulo. El poema presenta una construcción anular basada en la repetición de *Illum Pierides sorores*,⁴⁴ de *nemus* y del sintagma *princeps Hesperiae*, que aparece referido a Felipe en otros poemas de la época.⁴⁵ El entusiasmo y alegría propios de este poema festivo se manifiestan en el léxico y en las repeticiones de las palabras *canamus, ille, o, pulcher, Philippus, sacer, nunc, uisit, omnes*. Las principales particularidades métricas de estos endecasílabos son dos versos sin cesura tras la quinta o la sexta sílaba, y la interjección *o* en final de verso, que difícilmente se justifica a partir del monosílabo final *lux* en Catulo (5,5).

A los santos Justo y Pastor cantan las dos odas, la primera de ellas compuesta en estrofas alcaicas de hexámetro más tetrámetro dactílico cataléctico según el modelo de las odas 7 y 28 del libro primero de Horacio, quien en el tercer pie del tetrámetro trae un dáctilo con más frecuencia que Santacruz. La influencia de las odas horacianas sólo es relevante en el comienzo del primer verso a través del inicio de la 25 del libro tercero (y en menor medida de *carm.* 1,3,1 y *serm.* 2,7,60), de acuerdo con un procedimiento característico de la lírica latina del Renacimiento,⁴⁶ que explica igualmente que también tome de esta oda la serie de interrogaciones retóricas introducidas por pronombres relativos, que aquí acentúan el patetismo propio del martirio infantil. Santacruz también busca el tono lírico a través de la imprecación a los niños santos con el vocativo *pueri almi* (vv. 4, 26 y 42) y con otros epítetos; además invoca a la musa Calíope para que inspire sus versos (vv. 5 y 8), a Mercurio para que toque la lira (vv. 6-7), así como a Cristo y al Padre (vv. 13-15) sin olvidar aludir a continuación al Espíritu Santo (*sanctus igneus ille uigor*). La oda va adquiriendo entretanto la forma y fórmulas de un himno clásico con los contenidos propios del eclesiástico. Al relato del martirio siguen los méritos de los santos (vv. 8-19), el triunfo que alcanzan por ello en el cielo (vv. 19-25), los honores y fiestas que les dedican en Alcalá (vv. 26-31), y los ruegos que asiduamente les dirigen los maestros y

Aires 1993); H. KAMEN, *Felipe de España*, Madrid 1997, p. 55; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Felipe II y su tiempo*, Madrid 1998, pp. 544, 684, 711, 729, 736-739, 748-749, 814-815, 830-833.

44. El sintagma sirve de ejemplo en tratados de métrica desde la Antigüedad, como el de Terenciano Mauro.

45. Cf. T. GONZÁLEZ ROLÁN / P. SAQUERO, *Las Coplas de Jorge Manrique (entre la Antigüedad y el Renacimiento)*..., Madrid 1994, p. 57. También se encuentra en más de un verso del libro de J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissimo viaie del muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe*, Amberes 1552.

46. Cf. J. ALCINA, «Introducción» a Fray Luis de León, *Poesías*, Madrid 1986, pp. 29-31; J. M. MAESTRE, «La oda latina en el Renacimiento hispano», B. López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla 1993, pp. 75-120, esp. 92-98.

alumnos complutenses educados por Minerva, junto a las Musas y Apolo, para que defiendan y favorezcan a la ciudad y a su Universidad (vv. 31-44). Además de la anáfora inicial, intensifican el sentimiento propio del género lírico las repeticiones de los términos *mors* (vv. 9, 15, 19 y 21), *pietas* (vv. 8, 30 y 31), *assiduus* (vv. 34, 36 y 39) y *petit* (vv. 39, 40 y 41), y las antítesis de *tenellos* y *tenerae* (vv. 14 y 15) frente a *fortes* y *potentes* (vv. 4 y 32).

En la segunda oda, de estructura anular, increpa al juez que condenó a muerte a los mártires mediante correspondencias antitéticas entre *pios* e *impie* (vv. 1 y 5) y en *pios nefarie* (v. 19), con un juego de palabras entre *manes* e *immane* (v. 11), y una serie de repeticiones de *tyranne* y de *fera* (vv. 1 y 7), de *mors* (vv. 1 y 5), de *miser* (vv. 4 y 9), de *manes* (vv. 6 y 11) y de *crur* o *cruentas* (vv. 3, 12 y 14). Aunque la estrofa yámbica de trímetro más dímetero no aparece en las odas sino en los primeros epodos horacianos, estos se adscribían entonces con frecuencia al género lírico, como indica el título de la oda «que imita las odas de Horacio *Ibis Liburnis* y *Beatus ille qui procul negotiis*,» que son los dos primeros epodos. De hecho, todos los epodos de Horacio llevan el título de *ode* en la edición de Lambino en 1561, y en este mismo metro están compuestas, entre otras, las odas VII y X de Policiano, diecisiete poemas de Arias Montano, cuatro odas de Jaime Juan Falcó y una oda de Rodrigo Caro.⁴⁷ Los yambos no presentan más particularidad que un monosílabo ante cesura en los trímetros, y un trímetro y un dímetero sin las cesuras habituales. No traen la secuencia de dos sílabas breves en lugar de una larga, pues siguen más bien las normas de los himnos cristianos, con yambos en pies pares y admitiendo espondeo en los impares.

Los dos poemas de cada género presentan numerosas coincidencias entre sí, que suponen el aprovechamiento de términos, sintagmas y motivos poéticos. Aunque nadie presentara a esa justa una colección mejor de poemas, su calidad no es superior a la de los poemas de otros poetas españoles del Renacimiento, y el propio Santacruz debió de escribir poemas mejores. Nos muestran a un autor capaz de componer en pocos días casi doscientos versos latinos en cuatro géneros literarios distintos sobre una serie de temas prescritos y en un tipo y número de versos determinados. En ellos imita el estilo de los poetas antiguos y muestra su ingenio e inventiva en el tratamiento particular del tema, en la disposición de los argumentos, y en los recursos poéticos y retóricos empleados para deleitar, adoctrinar y conmover al lector. Estos poemas están sujetos a las limitaciones de una poesía de circunstancias como esta, pero permiten imaginar la calidad muy superior que podrían alcanzar otros poemas compuestos sin tales sujeciones de género, tema, extensión y tiempo. Por otra parte, Matamoros, Gómez y Vergara alabaron la versatilidad de Santacruz para componer tanto poemas en diversos géneros como discursos en prosa.

47. Cf. A. HOLGADO, «Hacia un corpus...», p. 544; D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, «Estudio introductorio» a Jaime Juan Falcó, *Obra poética*, León 1996, pp. LV-LVII, 194-198 y 204-208; J. PASCUAL BAREA, «Estudio» a Rodrigo Caro, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Sevilla 2000, pp. 68 y 290-293.

3. DIEGO DE GUEVARA, POETA *LAUREATUS* EN 1554

Diego de Guevara (c.1537-c.1565) fue el tercer poeta laureado por los poemas que presentó en la justa del jueves 24 de mayo de 1554. Pues hacía al menos dos años que había sido coronado cuando en 1556 compuso una oda a Felipe II y dos epigramas al emperador y al príncipe Carlos «para esta real contienda con gran levantamiento y singular lindeza de poesía. No quiso premio, por aver ya algunos años que la Universidad se lo dio tan principal, como es averle laureado en una contienda de las del Santísimo Sacramento».⁴⁸ En efecto, las referidas palabras del *Edictum* de 1552 establecían que «quien sea coronado una vez no debe esperar la corona después en los siguientes años. Más honroso debe estimar haber sido laureado una vez en Alcalá de Henares con un honor eterno, que ansiar cada año uno incierto y dudoso». Este hecho confirma la importancia que tuvo la ceremonia de coronación de poetas laureados en la justa complutense del Corpus, frente a los premios obtenidos en otros certámenes poéticos celebrados en esta o en otras ciudades.

Al igual que su amigo Arias Montano, Diego fue discípulo de Morales, quien lo tuvo alojado en su casa y lloró su muerte.⁴⁹ También aprendió matemáticas y cosmografía de Pedro de Esquivel, y fue gentilhombre de cámara de los sobrinos de Felipe II y archiduques Rodolfo (futuro emperador) y Ernesto. Su padre fue un cortesano humanista, lector de los clásicos, escritor y amigo de los maestros y humanistas complutenses,⁵⁰ y su madre, que fue procesada por luterana en 1568, era nieta de Beatriz Galindo «La Latina».⁵¹

No se han conservado los poemas premiados de Guevara, pero uno de los certámenes debió de tratar sobre la cruz, en el que fue premiado con un puñalito Luis César (Luis de Castilla), quien presentó otros poemas que también alaba su maestro Álvarez Gómez.⁵² Sí conservamos nueve poemas de Diego que suman medio millar de versos, y que permiten valorar sus méritos como poeta. Un epigra-

48. Los tres poemas fueron editados en *Las fiestas con que la Universidad de Alcalá de Henares alzó los pendones por el Rey don Philipe nuestro señor*, Alcalá de Henares 1556, ff. D6-D8.

49. Cf. E. REDEL AGUILAR, *Ambrosio de Morales...*, Córdoba 1908, pp. 142-148 y 387-388; A. SERRANO CUETO, «Aportación a la biografía de Diego de Guevara...», *RELat* 5 (2005), pp. 257-274, esp. 259-266.

50. Cf. J. M. COLLANTES TERÁN, «Felipe de Guevara humanista: 'Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio' en la cultura hispana...», *Anales de Historia del Arte* 10 (2000), pp. 55-70; R. GONZÁLEZ RAMOS, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes...*, Alcalá de Henares 2007, pp. 576-599, esp. 585-587.

51. Cf. M. C. VAQUERO SERRANO, *En el entorno del maestro Álvarez Gómez de Castro: Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Ciudad Real 1996, pp. 93-99, 103-115 y 207-238; E. VÁZQUEZ DUEÑAS, «Felipe de Guevara: Algunas aportaciones biográficas», *Anales de Historia del Arte* 18 (2008), pp. 95-110, esp. 107-110.

52. Cf. A. ALVAR, *Acercamiento...*, pp. 132 y 143-144; M. C. VAQUERO, *El maestro Álvarez Gómez...*, pp. 160-162 y 169. G. DE ANDRÉS, «El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla († 1618), protector del Greco, y su biblioteca manuscrita», *Hispania Sacra* 35.71 (1983), pp. 87-141, esp. 91-93. También fue premiado en 1556.

ma dedicando a la Virgen, un libro mariano del franciscano Antonio de Aranda y una oda en estrofas asclepiadeas alabándola fueron impresos en 1552.⁵³ Después de los tres poemas de 1556 ya referidos, compuso un epitafio a Juan de Vergara, muerto en 1557.⁵⁴ Ambrosio de Morales publicó en Alcalá el bello epitalamio de su discípulo con motivo de las bodas del rey con Isabel de Valois (*Epithalamium Philippi et Isabelis Hispaniarum Regum*), que el autor dedicó al obispo de Burgos Francisco de Mendoza,⁵⁵ quien se había formado en Alcalá de Henares y fue patrono de Álvaro Gómez y de otros conversos; el impreso contiene sendos poemas en su alabanza de Antonio Manrique y del jesuita toledano Dionisio Vázquez. También compuso un epigrama en honor de Morales, que este hizo imprimir en los preliminares de algunas de sus obras sobre Historia de España,⁵⁶ y un poema preliminar en 32 hexámetros para la traducción española de Tucídides que el secretario real Diego Gracián dedicó al príncipe Carlos.⁵⁷ En su epistolario con Gómez refiere otros poemas hoy perdidos, como un epigrama a la muerte del doctor Díaz en 1558, y una oda al referido Gonzalo Pérez, miembro del jurado en 1552, y también se le atribuye una égloga titulada *Theus*.⁵⁸

En el epitalamio, su poema más ambicioso, evita los *homoeoteleuta* al contrario que Montano y Santacruz, e incluye una Queja de la alegoría de la Paz⁵⁹ que comienza con una invocación a Júpiter que en los siete primeros versos rezuma gravedad y clasicismo gracias a las vocales abiertas y a la lograda imitación de los once primeros versos de la *Eneida*, incluida una doble pregunta retórica a la que añade una exclamación para acentuar el patetismo que impregna toda la escena.⁶⁰ En los dos versos siguientes resulta elegante la reiteración de *nulla mihi*, como en los tres que siguen la disposición de los sustantivos al final del verso y

53. A. DE ARANDA, *Loores de la Virgen nuestra señora...*, Alcalá de Henares 1552, ff. 2v y 4v. El libro está dedicado a doña María de Mendoza, condesa de Saldaña.

54. A. GÓMEZ DE CASTRO, *Edyllia aliquod sive Poematia*, Lyon 1558, p. 32; BNE, Ms. 7896, ff. 494v-495r.

55. Cf. A. SERRANO CUETO, «La precipitación de Ambrosio de Morales...», *Calamus Renascens* 7 (2006), pp. 179-196; Id. «El epitalamio latino (1560)...», *ibid.* 9(2008), pp. 245-292.

56. *La Coronica general de España*, Alcalá de Henares 1574, f. 7v; *Las Antigüedades de las Ciudades de España*, Alcalá de Henares 1575, f. 2v; *Los cinco libros postreros de la Coronica General de España...*, Córdoba 1586, f. 2v; etc.

57. *Historia de Thucydides. Que trata de las guerras entre los Peloponeses y Athenienses...*, Salamanca 1564, f. 4r. Inc.: *Ergo ibit diuum auspiciis illa inclita braium* [i.e. *Graium*]; des.: *Pandit, et Hispano transcribit Graecia caelo*.

58. Cf. J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias...*, Madrid 1789, vol. 1, pp. 296-302, esp. 302; M.C. VAQUERO, *En el entorno...*, pp. 98-99, 115; A. SERRANO, «Aportación...», p. 261.

59. Trae el texto A. SERRANO CUETO, «La *Querrela pacis* de Erasmo en el Epitalamio de Diego de Guevara en honor de Felipe II e Isabel de Valois», T. Arcos Pereira / J. Fernández López / F. Moya del Baño (eds.), *Pectora mulcet: Estudios de retórica y oratoria*, Logroño 2009, pp. 1043-1055, esp. 1047.

60. *Quod tua Pax tantum laeso pietatis honore / ausa nefas, aut quid contra tua numine fecit, / ut misera extorris frustrato saepe labore / irrita, mille aditus tentans totidemque reclusis, / exulet, heu! furiis hominum iactata nefandis?*

los adjetivos antepuestos con alguna palabra intercalada. Sus restantes versos muestran su dominio de la versificación latina y de las artes literarias, así como su conocimiento de la poesía antigua, que justifican los méritos literarios que le hicieron acreedor a la corona, y permiten creer que pudo haber sido un poeta latino profano paragonable a Arias Montano en el terreno religioso, si no hubiera fallecido con 28 años.

4. CONCLUSIONES

La ceremonia de coronación de poetas en estas justas complutenses respondió a los ideales humanistas que buscaban la renovación de la lengua y las artes literarias, de la religión y de la sociedad siguiendo el modelo de la Antigüedad, y ensalzando el mérito personal frente al linaje. El enfrentamiento de muchos de sus organizadores y participantes con los sectores más reaccionarios de la sociedad, que trataban de socavar la independencia de la Universidad y de imponer el estatuto de limpieza de sangre, se refleja en las convocatorias y en los poemas, que solicitan el favor del arzobispo, del rey y del príncipe, y de los santos mártires. Las tres justas comentadas tuvieron lugar pocos años antes del reinado de Felipe II, visitante esporádico de Alcalá de Henares en quien estuvieron puestas las esperanzas de esta Universidad por la influencia que ejerció en su educación en las dos décadas centrales del Quinientos, lo que explica el deseo de favorecerla que manifestaba este en 1556 con motivo de las fiestas por su coronación.⁶¹

Al príncipe Felipe, agradeciendo sus visitas y favores a la Universidad, estuvo dedicado el certamen de poemas festivos en 1552 y 1553, y entre los jueces figuraban en 1552, además del cancelario y del rector, el secretario de Carlos V Gonzalo Pérez y el mayordomo de la emperatriz Juan de Borja, todo lo cual daba cierto marchamo regio a la coronación. Esta vinculación a la corte y el prestigio literario y ambiente humanista de la Universidad de Alcalá hicieron de estas justas el escenario idóneo para la proclamación anual en España de un poeta laureado, en una ceremonia equiparable a las que vieron coronar a otros poetas europeos por papas, emperadores, reyes, ciudades y universidades. Los primeros poetas laureados en los certámenes del Corpus Christi, además de recibir un reconocimiento y estímulo decisivos en su vocación poética, fueron conscientes del valor de este título, que convertía en insignificante cualquier premio que pudieran conseguir en otra justa poética. Prueba de ello son los testimonios poéticos referidos a la coronación de Arias Montano a lo largo de cuarenta años, el que Santacruz imprimiera sus poemas premiados, y el que Guevara renunciara a los premios en la fiesta de 1556.

61. Cf. J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *El erasmismo y la educación de Felipe II...*, Madrid 2006, pp. 705-706.

Anteriormente consta que el Rey Católico mandó coronar a Pedro Mártir de Angleria (c.1457-1526) con una triple corona de laurel, de hiedra y de oro por sus poemas y otros escritos en honor de los reyes y por su participación en la guerra de Granada.⁶² Pero probablemente fue en Italia donde recibieron la laurea poética Antonio de Lebrija, el alcañizano Juan Sobrarias y el sevillano Juan Partenio Tovar, profesor de Poética desde 1502 en Valencia,⁶³ donde ya en el siglo XV se imprimieron los poemas de los certámenes de poesía que se celebraban en la ciudad.⁶⁴ Catalina de Paz imagina coronado de laurel y de hiedra con flores entrelazadas a Juan Hurtado de Mendoza,⁶⁵ quien fue distinguido en 1552 con un premio fuera de concurso por haber instaurado en 1542 las primeras justas poéticas de Alcalá de Henares. Juan de Quirós, maestro de poesía de Arias Montano y uno de los jueces en 1558 de las justas literarias que tenían lugar en Sevilla desde 1531, aparece laureado en un retrato impreso en 1552 con sonetos laudatorios de su discípulo y de Hurtado de Mendoza, pero tampoco conocemos el origen y significado preciso de esa corona. Lo mismo cabe decir de Fernando de Herrera, quien hacia 1550 fue premiado en el certamen hispalense de epigramas latinos, y que al igual que otros poetas aparece laureado en el *Libro de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco, tal vez como mero símbolo de esa condición.⁶⁶ El cuarto poeta laureado en Alcalá tal vez fuera Diego Ramírez Pagán, para quien compuso un dístico laudatorio como poeta laureado en la Universidad de Alcalá de Henares (*Dystichon in lauream coronam Complutensem Iacobi Ramirii*) el poeta Antonio Serón, quien escribe que él mismo había recibido el laurel de poeta de Felipe, regente de España (*rector Hesperiae*), sin señalar si fue también en Alcalá ni en qué año o circunstancias.⁶⁷

Las justas periódicas que tuvieron lugar en otras ciudades de la Península durante el siglo XVI carecieron de la solemnidad, trascendencia y prestigio de la

62. *Opera*, Sevilla 1511, ff. [Ivi v], Kiiyv, [Kiiijr] (reimpr. Valencia 1520, ff. Gv v, Hv v, [Hvijr, Jvir]).

63. Cf. F. G. OLMEDO, *Nebrija (1441-1522)...*, Madrid 1942, pp. 201-202; J. SALVADÓ RECASENS, «Joan Parteni Tovar, mestre de Vives a la Universitat de València», *SPHV* 1 (1996), pp. 125-143; L. GIL FERNÁNDEZ, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Alcañiz 2003, p. 105.

64. Un poema en 21 hexámetros remata la *Obra allaors del benaventurat lo senyor sent Cristofol*, Valencia 1498. Fue poeta laureado Pedro de la Mota, *De via virtutis concio*, Granada 1539.

65. Cf. M. SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid 1903 (fac. 1975), vol. 2, p. 663: *laurique hederaque... / ... ferre coronam / et uariis nectens floribus aptat eam*.

66. Cf. J. DE QUIRÓS, *Poesía latina y Cristopatía (La Pasión de Cristo). Introducción, edición, traducción e índices de Joaquín Pascual Barea*, Cádiz 2004; J. PASCUAL BAREA, «La diversa presencia de Ovidio en nueve epigramas latinos de estudiantes para unas justas celebradas en Sevilla hacia 1554-1558», J. M. Maestre Maestre / J. Pascual Barea / L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Alcañiz / Madrid 2009, vol. 3, pp. 1665-1693, esp. 1665-1666 y 1676-1681.

67. Cf. J. GUILLÉN CABAÑERO, *Obras completas del laureado poeta latino aragonés del siglo XVI Antonio Serón, bilbilitano: Edición bilingüe. Traducción y notas*, Zaragoza 1982, pp. 38-39 y 420-421.

justa complutense del Corpus.⁶⁸ A estas justas organizadas en la Universidad más renacentista de España acudían, además de los poetas complutenses, los de las ciudades vecinas de Madrid, Guadalajara y Toledo y los de la Corte del príncipe Felipe, lo que daba más realce a la fiesta y aumentaba la proyección de los poetas laureados y premiados. Ello explica que en 1553 Matamoros celebre a los poetas laureados en Alcalá de Henares, al tiempo que deplora la falta de elocuencia y de conocimiento de la lengua latina de los juristas de Salamanca.⁶⁹

Al contrario que los poetas laureados en otras naciones europeas, en Alcalá no recibieron este título en reconocimiento a una obra poética acreditada, sino compitiendo con otros poetas por una sola corona anual. Pero los tres poetas laureados eran bien conocidos por los responsables de las justas y autoridades literarias como Luis de la Cadena, que fue amigo de todos ellos. El primer catedrático de Retórica, García Matamoros, conocía a Arias Montano desde que este llegó a Alcalá y prologó el libro de poesías de Santacruz.⁷⁰ Morales, también catedrático de Retórica y que solía organizar las justas y recoger los poemas, fue esos años maestro y amigo íntimo de Arias Montano,⁷¹ y tuvo alojado en casa a su querido discípulo Guevara. Desde su retiro en Toledo, el ex-catedrático de griego Álvar Gómez mantuvo correspondencia con Santacruz y con Guevara, corrigiéndose mutuamente algunos versos latinos. Y avalan el dictamen de los jurados tanto la producción posterior de Montano, como los poemas de Guevara conservados tras su prematura muerte y los que hicieron a Santacruz acreedor a la corona.

Las convocatorias de las justas, los dictámenes de los jueces y un análisis exhaustivo de los poemas pueden proporcionar criterios útiles para valorar de forma adecuada la poesía latina del Renacimiento. Estos poemas también reflejan la evolución de las teorías y gustos literarios de la época respecto a los principales géneros cultivados y a los autores que debían imitarse. Así, Gómez propuso hacia 1582 que no se leyeran en los estudios a los muchachos las poesías de Catulo, de Marcial y otros poemas lascivos, frente a la postura más liberal que había manifestado unos cincuenta años antes el tío y tutor de Mora-

68. Cf. J. F. ALCINA, «La poesía latina del humanismo español: un esbozo», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de Filología Clásica)*, Murcia 1990, pp. 13-33, esp. 27-29; J. PASCUAL BAREA, «Benito Arias Montano y su maestro de poesía Juan de Quirós», *Benito Arias Montano...*, pp. 125-149.

69. *De asserenda...*, ff. 38 y 42: *Nescio quo malo fato adhuc sit, ut Salmanticenses uiri graues, et qui primum scholas ingressi, ad honores statim et rei publicae administrationem cuncta suo nutu gubernaturi spirant, tanta eloquentiae neglectione laborent, [...] qui summam ciuilis scientiae esse putant, pulchre uestitos esse in causis agendis, et nihil propter grauitatem latine loqui.*

70. Cf. J. M. MAESTRE, «El epigrama laudatorio de Benito Arias Montano a los *De ratione dicendi libri duo* de Alfonso García Matamoros», *Revista de Estudios Extremeños* 52.3 (1996), pp. 987-1013.

71. Cf. B. POZUELO CALERO, «Un epigrama inédito de Benito Arias Montano», A M^a Aldama Roy *et al.* (eds.), *La Filología Latina hoy: actualización y perspectivas*, Madrid 1999, vol. 2, pp. 1231-1236; J. PASCUAL BAREA, «Los certámenes de poesía latina en la España del Renacimiento», *Acta Conuentus Neo-Latini Budapestinensis*, Tempe (AZ) 2010, pp. 1-30 esp. 22-26.

les, el maestro Fernán Pérez de Oliva.⁷² Esa censura no impedía a nuestros poetas y a otros estudiantes conocer esas poesías, como ilustran las fuentes de sus poemas y los índices de las bibliotecas de Montano y de Luis de Castilla. También lo comprobamos en el poema en falecios de Santacruz, o en el primer verso de un epigrama de Montano a Morales de esos años (*Si quicquam optantes te, More, poposcimus unquam*),⁷³ inspirado en el inicio del epigrama 106 de Catulo (*Si quicquam cupido optantique optigit umquam*). En el siguiente verso (*Nunquam dixisti: «Non uolo, non habeo»*) también se sirve de una expresión de Marcial (4,15,3 y 12,25,1), al igual que en otros versos que compuso durante esos años de estudiante.⁷⁴ Montano prohibiría la lectura de Marcial en la cátedra de gramática que instituyó en Aracena, sin permitir siquiera una selección de sus poemas como hicieron los jesuitas y otros maestros. Pero la censura del bilbilitano afectó sobre todo a las escuelas primarias, aunque los estudiantes universitarios también tuvieran que evitar el cultivo de temas obscenos, y algunos autores como Santacruz prefirieran otros modelos epigramatarios.

Los poetas no contaban con el margen de tiempo necesario para elaborar sus versos como aconsejaba el arte poética de Horacio (vv. 290-294, 385-390), y los poemas estaban sujetos a unos géneros literarios, extensión y contenidos prescritos y determinados. Pero una de las virtudes que elogiaba Matamoros en la elocuencia de Luis de la Cadena era precisamente la capacidad para deleitar, resultar original y conmover al auditorio con un argumento mil veces repetido.⁷⁵ Pues ello permitía valorar mejor el ingenio de quien lograba acertar con imágenes, agudezas o artificios que merecieran un premio.

En las justas posteriores fue desvaneciéndose el espíritu humanista, al tiempo que aumentaba el protagonismo de la Compañía, que se refleja en las relaciones impresas de algunas justas extraordinarias desde 1556, y en el testimonio sobre los jesuitas de Mateo Luján de Saavedra en un texto impreso en 1602 al elogiar a esos «maravillosos poetas, que cierto lo que se escribe cada un año en alabanza del santísimo Sacramento, en la fiesta y junta de poetas que acostumbra hacer aquella universidad, es cosa muy curiosa y pía».⁷⁶

72. Cf. L. GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid 1997², pp. 485 y 88.

73. Cf. J. GIL, *Arias Montano en su entorno: bienes y herederos*, Badajoz 1998, pp. 44-47, 50, 172 y 301.

74. Cf. J. PASCUAL BAREA, «Un poema inédito de Arias Montano a Don Hernando de su etapa complutense influida por Marcial», *Revista Agustiniana* XL.120 (1998), pp. 1017-1027; «Ecos de las obras de Marcial y de Erasmo en un epigrama de Arias Montano durante sus estudios en Alcalá», *Calamus Renascens* 1 (2000), pp. 259-276; «Un epigrama inédito en latín de Benito Arias Montano a Cipriano de la Huerga...», J.F. Domínguez Domínguez (ed.), *Cipriano de la Huerga: Nuevos escritos y testimonios: Obras completas*, X, León 2005, pp. 105-126.

75. *De asserenda...*, f. 41r: *Deum immortalem, quam me saepe sine fastidio delectasti, eodem plus millies repetito argumento, quam nouis semper et recens in causa non semel perorata uersabaris! Quas fasces auditorum animis de integro subiiciebas!* Véase en esta misma obra el trabajo de R. Lázaro Pérez sobre los epigramas de Luis de la Cadena, pp. 909-920.

76. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache apócrifo*, Madrid 1944, p. 390.

APÉNDICE

VERSUS	[1 r]
QVI COMPLVTI	
LAVREAM MERVERVNT	
a Ioanne de Sanctacruce Carcamo	
ecclesiae Burgensis canonico	
et Aeditimo primario	
compositi	
quos	
D. Annae de Osorio	
praestantissimae et pudentissimae foeminae	
dicatos uoluit	
COMPLVTI	
Excudebat Io. Mey Flandrus	
1553	
	[1v blanco]
IOANNES DE SANCTACRVCE CARCAMVS	[2r]
ecclesiae Burgensis Aeditimus primarius	
D. Annae de Osorio	
praestantissimae et pudentissimae	
foeminae	
S. P. D.	

Cum multa et magna in me tua extent beneficia, neque sim ipse soluendo, hoc certè exiguum munus et grati in te mei animi signum et amoris, siue obseruantiae potius, esse uolui. Mitto enim tibi uersus aliquot meos qui hîc ex publico certamine lauream reportarunt, primique ἄθλον adepti sunt. Qui licet numero pauci admodum sint, tamen eruditorum omnium iudicio multorum multis uersibus praefe[2v]runtur. Quales ipsi sint tu ipsa iudicabis. Quis enim nescit te clarissimam foeminam studiis deditam litterarum ab ineunte aetate fuisse? Ego certè ubiubi sum tuae sapientiae tuisque uirtutibus maximis tribuo debitum testimonium. Tu uerò quanti me semper feceris et facias omnes intelligunt. Reliquum est ut me nunquàm amare et fouere desistas. Quod si id mihi unquàm utile fuit et honestum, hoc porrò tempore est etiam necessarium. Meae enim laudi inuident multi, eamque nascentem euellere conantur. Ego uerò, quantum in me erit, enitar atque contendam, ut tuorum omnium erga te pietatem et studia uincam. Vale. Compluti. Decimo sexto calen. Iulii.

ALFONSVS GARSIAS MATAMORVS	[3r]
primarius rhetor Complutensis	
ornatissimo uiro	
domino Ioanni de Carcamo	
Burgensis ecclesiae	
Aeditimo primario	
S. P. D.	

Nae tu mihi uideris, Carcame doctissime, solus hoc tempore eruditorum antiquitatem cum Christiana religione coniungere. Nam cùm Vergilium pondere et maiestate carminis magna ex parte repraesentes, et Horatium ipsum numerosa quadam concinnitate coneris exprimere, illud quoque piè ac sapienter praestas ut [3v] uera ac germana pietate uersiculos perfundas. Quos non putauit Catullus posse molliri, nisi lasciuiae pernicioso condimento. Sed si te audiret, non equidem dubito quin esset euestigiò mutaturus sententiam. Sunt enim casti omnes, et partim, cùm te uis attollere, heroica granditate sublimes, partim sine fastidio dulces et sine libidine molles. Felix profectò es, qui tantum soluta oratione possis, et ligata ualeas. Quod paucis hominibus probè doctis, si praeteriti temporis memoriam reuoces, contigisse inuenies. Bene uale. Et puta me posthac fore in aere tuo. Pri. id. Iun. Compluti, ex domo nostra lucubratoria.

IN VERBA

[4r]

ILLA CHRISTI

ex Ioanne capite sexto:

CARO MEA UERÈ EST CIBUS

ET SANGUIS MEUS UERÈ EST POTUS

uersus Heroici

+

Qui regit imperio coelum fulgentiaque astra,
 Cui mare cui terrae parent atque aether et ignis,
 Vt genus humanum seruet terrena petiuit,
 Et noua fit facies. Ipsum Natura parentem
 Mirata est presum humana captumque figura. 5
 Sed quid te, ô genitor, nostris allabier oris
 Suasit? Quid forma sacros includere uultus
 Humana? Vicitne tuam clementia mentem,
 Magne parens, dulci et nostri superaris amore?
 Vinceris, et tandem nostri misereris ab alto. 10
 Quo mortale genus redimis quod noxa parentis
 Fecerat heu! miserum primi dederatque geennae?
 Quod nostrae pre/ium uitae? Quid rumpere claustra
 Aeternae potuit noctis? Quid reddere celso
 Humanos animos terrenaque corpora Olympo? 15
 Hostia pro nobis magno tu, Christe, parenti
 Oblatus regna aeternum mansura piorum [4v]
 Constituis, diuumque facis considerare templis.
 Mors tua nam delet mortem, mors ipsa salutis
 Causa fuit. Felix ô hominum genus, óque beatos 20
 Mortales quos Christi euexit ad aethera sanguis.
 Et quanquàm superas Christus remeauit ad auras,
 Ritè refert sacra en Christi cum uerba sacerdos,
 Haud mora fit panis (mirandum) Christus in ulnis

Sacrati mystae, fit sanguis et ipse Lyaeus. 25
 Credite mortales: Haec uobis pocula sacrum
 Nectar diffundunt. Hic diuûm et copia dulcis
 Ambrosiae. Puris animis quae gaudia mentis
 Cum sumunt panem angelicum! Tu Christe canebas
 Hoc nobis: sequimurque duces te, Christe, redemptor. 30

Aliter

Quae mare, quae latas habitant animalia terras,
 Quaeque pererrantes uolucres rarum aëra cantu
 Vere nouo mulcent animos, coelumque serenant,
 Quaeque benigna creat tellus inarata quotannis,
 Aut quae culta feret meliorum semina rerum: 5
 Haec alimenta dedi genitor mortalibus aegris,
 Corpora queis alerent, nam sic Natura ferebat.
 Ast animum, affecit primi quem noxa parentis,
 O amor, o pietas, quae me clementia uicit?,
 Ipse ego sustento moriens: mors nostra salutem 10
 Attulit, et sanguis fusus luit omnia noster.
 Heu! miserum mortale genus dum in faucibus Orci [5r]
 Et tenebris iacet infernis. Ego regna tyranni
 Atque Erebi sedes intraui, et carcere duro
 Mortales uirtute mea dextraque potenti 15
 Asserti gaudent, uultus quibus usque uidere
 Concessum sacros, et nulla piacula tardant.
 Denique coelestes animi ni morte redempti
 Nostra excelsa petant sublimes sydera sursum,
 Aeternum, heu dolor!, aeternum taetra antra tenerent 20
 Inferni Ditis. Viuunt nunc morte beati
 Nostra. Summa salus sanguis meus, et mea membra
 Sunt afflicta salus; animis hinc robur et esca.
 Ergo agè, mortales queis uestrae cura salutis,
 Me colite, aeternum si uultis uiuere et aeuum 25
 Ducere cum sociis diuis, coeloque locari.

IN VERBA ILLA

Pauli ad Corinthios primae, capi. xi.

Probet autem seipsum homo etc.

uersus Elegiaci

Sacratum nulli sit fas absumere corpus,
 Christe, tuum, praiceps quem tenet impietas.
 Sint procul à sacris scelerum quos uincla coërcent,
 Nec liceat corpus sumere, Christe, tuum. [5v]

Qui tua confidens contrectat sacra profanus, Dispereat, scelus hoc perpetuoque luat.	5	
Ergo proba, sacrum si uis absumere panem, Mentem, et mente pia concipe et ore deum.		
Aliter		
Si regem hospicio recipis, quàm munda supellex Est tibi? Quàm splendent regia cuncta domi? Aethereum regem, tua cum praecordia pulsat, Immundo fidens excipis ipse animo?		
Mente pia gaudes non tecto, Christe, nitenti, Est animus purus regia nanque tibi.	5	
Hic sit deteresus, panem quo condere sacrum Instituis, dignè suscipiesque deum.		
COMPLVTENSEM Academiam perlustrat Philippus cum summo omnium applausu		
Castalium ad fontem Musae et formosus Apollo Dulcè canunt, doctam pulsat Apollo lyram. Peruolat huc citius dicto Cyllenia proles, Talia grandiloquo fatur et ore deus:		[6r]
«Phoebe sacer, nostrae (proles diuina) sorores, En uenit Hesperiae uisere uos dominus. Dicite 'io paean!', aderit mox ille Philippus, Et uarios cieat nunc lyra docta modos.	5	
Percipit ille modos, uobis nam summa potestas Indulget, mundum quae ditione fouet.»	10	
Dixerat haec diuùm interpres, comparet in alto Vertice iam Caesar, spesque decusque tuum, Exhilaratque aduentus cuncta, ô magne Philippe, Aurora ut fulgens sole oriente, tuus.		
Continuò certant Musae mulcere Philippum Flexanimae cantu, pulcher Apollo lyra.	15	
Detinet illa magis, compellat et illa morantem; Haec uocat, et placidus quo uocat ille petit. Dicite 'io paean!', Musae, nam summa potestas Alter et ad uestrum uenit Apollo nemus.	20	
Dicite 'io paean!', Musae, nam summa potestas Vos amat, et uestros respicit illa modos. Percute nunc citharam resonantem, pulcher Apollo, Et lepidos, Musae, ducite nunc chorulos.		

HENDECASYLLABI
AD COMPLVTENSES MVVAS
in eundem aduentum
felicissimi et Augustissimi principis
Philippi

[6v]

Illum Pierides diem sorores,
 Pulchrae quas Henari morantur amnis
 Nymphae, nunc melior notet lapillus,
 Quo uestro in nemore ille ter beatus,
 Princeps Hesperiae, Philippus audit 5
 Voces dulcisonas olorum auens. O
 Vobis, Cecropiae, sit almus ille
 Sol qui Carolidae comes Philippi
 Affulsit rutilans beatque cunctos.
 O uultus hilares et ora laeta, 10
 Regem quae excipitis deum Camoenae,
 Vobis nam ille deus, canamus omnes
 Plaudentes, et Apollo pulcher adsit.
 Nos nanque ille Philippus, ille uisit,
 Ille et nos placidus tuetur omnes, 15
 O pulchrum os roseum, Philippe, pulchrum,
 Et sacram ó faciem tuam uerendam.
 Musae iam uiridis corona cingat
 Lauro tempora, laeta nunc canamus.
 Nos dius modò uisit ille, uisit 20
 Princeps Hesperiae nemusque sacrum.
 Illum nunc resonent theatra cuncta,
 Illum nunc celebret piè iuuentus
 Quae uos Pierides colit sorores.

10

15

20

[7r]

IN DIVOS IVSTVM ET PASTOREM
Ode
quae imitatur illas Horatianas
Laudabunt alii claram Rhodon etc.
et *Te maris et terrae*

Quo te, diue, canam, Iuste, et te carmine, Pastor,
 Quos colit inclyta Complutum ambo
 Custodes? Quae Musa canet uestra inclyta facta
 Et fortes animos, pueri almi?
 Tu mihi, Calliope, diuorum carmina dicta, 5
 Percute tuque lyram resonantem,
 Hermes, et pueros celebra diuosque beatos.
 Incipe, Calliope: Pietas quae
 Tanta fuit? Quis tantus amor? pro numine mortem,

Christe, tuo oppetere, atque beari	10	
Vix pueri cupiunt diui, seque ultro tyranno		
Obiiciunt, extremaque gaudent,		
Christe, pati nomenque tuum et te ardenter amantes.		
Tune tenellos, o pater alme,		[7v]
Inflammas animos, in mortem subdis et ignes?	15	
O animae dulces teneraeque		
Mentes infantum, sanctus uos igneus ille		
Succendit uigor, atque beatam		
In mortem uocat. En uobis pro talibus ausis		
Parta quies. Nam sydera ouantes	20	
Haud mora perlustrant animi non morte perempti.		
Quin saeuo concisa tyranno		
Membra (aderit) clara coelum cum luce corusca		
Intrabunt, repetentque animorum		
Connubia, et latè coeli regna ampla tenebunt.	25	
Templaque nos uobis, pueri almi,		
Magnifica, et sacras Compluti ereximus aras,		
Vestra ubi facta manent praeclara,		
Atque piè uestros hîc concelebramus honores.		
Sic meriti, pietas sic uestra	30	
Est merita. Et nos pro nostra pietate precamur		
Vos, superi diuique potentes,		
Adsitis, uestraeque urbis nec cura recedat.		
Ciuis id assiduè deuotus		
Orat, id antistes doctus nimium et reuerendus	35	
Assiduus uestris sacris, et		
Turba sacerdotum summè quos et uenerandos		
Sacra facit doctrina animusque		
Syncerus precibus petit assiduuis, et Apollo		
Magnus cum Musis petit, omnis	40	
Idque caterua petit iuuenum, quos culta Minerua		
Educat. O precibus, pueri almi,		[8r]
Nostris annuite atque urbem defendite uestram,		
Et nobis Musisque fauete.		

ODE ALTERA

in eosdem diuos

quae imitatur illas Horatianas

*Ibis Liburnis etc.*et *Beatus ille qui procul negotiis*

Furis, tyranne. Morte cur pius fera

Tollis minax infantulos?

Quid te cruor tener -dic- innocentium,

Quid dira nex iuuat, miser?

An cuncta mortem auferre credis impiè Nec astra manes uisere?	5	
Erras, tyranne, caede qui putas fera Perire prorsum, atque in leues Auras redire humana pectora. O miser Erras. Olympum illi tenent	10	
Manes tenelli, immanè sola corpora Cruore foedas; mens uerò Excelsa Olympum scandit et tuas fugit Manus cruentas, perfide.	15	[8v]
Tu, diue Iuste, nunc in aureo, et comes Pastor pericli, sydere Sedetis inter coelitum choros deum Regem tuentes omnium.	20	
Quid proficis pios nefariè truci Tradens ministro saeuens?		
AD TE		
pudentissima foemina epigramma nostrum adiecimus		
Quae foret huic similis nullam tu, Roma, tulisti, Nullam consilio nec grauitate parem. Sint aliae fortes, laudentur fortia facta, Tu pietate uales atque pudicitia.	5	
Infima nec laus est sacram coluisse Mineruam, Et sacros libros uoluere mente pia. Nam genus et proauos claros repetitaque longè Stemmata quis nescit, foemina magna, tuùm? Non tulit omne aeuum similem, nec post feret ulla Posteritas, sexus gloria sola tui.	10	

LA PRESENCIA DE CLAUDIO CLAUDIANO EN UNA INVECTIVA (1493)
DE MARCELINO VERARDI

M^a DOLORES RINCÓN GONZÁLEZ
Universidad de Jaén

Resumen: La obra del poeta Claudio Claudiano despertó un vivo interés entre los humanistas vinculados al círculo de Pomponio Leto. En 1493 Marcelino Verardi editaba en Roma el *De Raptu Proserpinae*. Por las mismas fechas publicaba también en la misma ciudad la pieza teatral *Fernandus servatus*, escrita en colaboración con Carlo Verardi; a modo de epílogo, le sigue la invectiva en dísticos elegíacos titulada *In Ruffum Regiae Maiestatis uiolatorem*. En ambos casos, el tema está motivado por un acontecimiento de escasa trascendencia histórica, pero en aquel momento magnificado por diversos motivos. Nos referimos al atentado de Fernando el Católico en Barcelona en diciembre de 1492. Si en la pieza dramática se pueden apreciar reminiscencias de Claudiano, en el caso de la invectiva el modelo se ha impuesto plenamente en el uso del metro, símiles, asociaciones, etc.

Palabras clave: Panegírico; invectiva; Claudio Claudiano; Marcelino Verardi; Pomponio Leto; Reyes Católicos.

Summary: Claudius Claudianus' poetry aroused a deep interest among the humanists related to Pomponius Letus' circle. *De Raptu Proserpinae* was edited in Rome in 1493 by Marcelino Verardi. By that date he also published the play *Fernandus servatus*, written in collaboration with Carlo Verardi. As an epilogue they were followed by the invective in elegiac distichs entitled *In Ruffum Regiae Maiestatis uiolatorem*. In both cases, the argument is related to an event with a low historical importance but magnified, at that moment, by different reasons: we refer to the attempt upon Ferdinand the Catholic in Barcelona, in December, 1492. In the play we can trace reminiscences of Claudianus and in the invective his model is imposed through the use of metrics, similes, associations and so on.

Key words: Panegiric; invective; Claudius Claudianus; Marcelino Verardi; Pomponio Leto; The Catholic Kings.

Entre el elenco de códices de la Biblioteca Apostólica Vaticana existe una buena muestra de los que contienen obras del poeta del s. IV Claudio Claudiano. Es posible comprobar cómo su número aumenta de forma importante cuando se trata de copias realizadas a partir del s. XIV. Fueron los años de 1300 un momento propicio para el resurgir de la literatura panegírica alentada y motivada por el ambiente cortesano y de mecenazgo junto con la exaltación de la individualidad.

Claudiano, desde la Antigüedad tardía, había sido el referente de la literatura encomiástica, y naturalmente cuando el texto se vertía en verso su modelo era obligado. En sus panegíricos el poeta de Alejandría plasmó un prototipo de gobernante sumando y compaginando elementos ya configurados. Como complemento, en algunos de sus poemas, especialmente *In Rufinum*, había consagrado también el patrón de tirano transmitido a la Edad Moderna. La obra de Claudiano abastecía al poeta cortesano para el elogio, y también para la invectiva. Por otro lado su huella era inevitable en los *specula principum* tan relacionados intrínsecamente con la literatura panegírica.

Hemos dedicado especial interés a determinados códices claudianos fechados en el s. XV y que guardan una estrecha relación con el Studio di Roma y, más concretamente, con Pomponio Leto y su Accademia. Entre ellos destacamos el que contiene la copia realizada por el propio Pomponio¹ que reúne las siguientes obras: *In Rufinum* I, *In Eutropium* I y II, *De Bello Pollentino sive Gothicum* y *De consulatu Stilichonis*. Este códice perteneció luego a Fulvio Ursini y está en conexión con otro del s. XIII².

El denominado por Heinsius *codex optimus*³ aunque es del s. XII y sólo contiene los *carmina minora*, nos interesa especialmente por sus anotaciones del s. XV, identificadas por el Prof. A. Campana como de Pietro Odi de Montopoli (¿?-1463), sucesor de Lorenzo Valla en la cátedra de Retórica de Roma y maestro de Pomponio Leto. Estos indicios se suman a otros que evidencian el interés de este foco humanístico romano por la obra de Claudiano, por eso es fácil imaginar el entusiasmo que despertaría el hallazgo de la inscripción de la estatua dedicada al poeta en el foro de Trajano. Sin duda, un testimonio inmediato al acontecimiento, si no el primero, es la noticia y transcripción del texto que Marcelino Verardi añadió al editar el *De Raptu Proserpinae*.

Marcelino Verardi de Cesena se formó en Roma en un ambiente de curiales y personajes hispanos o hispanófilos. La cercanía a su tío Carlo Verardi, cubiculario de cuatro Papas, le proporcionó una posición privilegiada desde la que pudo observar y participar del ambiente de los españoles en Roma. Muy escasos son los datos biográficos de los que podemos disponer; apenas alguna mención

1. Mas. Vat. Lat. 3311.

2. Mas. Vat. Lat. 3289. Vide TH. BIRT, «De editionibus nonnullis Claudiani» en *Claudii Claudiani Carmina*. MGH.AA, 10, München 1995, f. CXXIII.

3. Mas. Vat. Lat. 2809.

accidental y secundaria. De momento sólo es posible conjeturar que la función más elevada que desempeñó fue la de conlavista con el cardenal Arborea, el valenciano Jaime de Serra; circunstancia por lo demás bastante significativa y que confirma el medio social y cultural en el que se desenvolvía. Precisamente en el palacio de este cardenal, Juan del Enzina representó la égloga titulada *Placida y Vitoriano*.

Marcelino Verardi compuso en colaboración con Carlo dos piezas teatrales, *Historia Baetica* y *Fernandus Servatus*, editadas repetidas veces antes de concluir el s. XV. Sin compartir autoría, escribió la égloga *Tytirus famulus* representada en la corte de Alejandro VI con motivo de las *Palilia*. Además se nos han transmitido varias elegías: *Nunc est praecipue...*, *Elegia qua Fides Fernando et Helisabe gratias agit*, *De obitu Principis Iohannis*; una *Exhortatio ad poetas*, la invectiva *In Ruffum regiae maiestatis violatorem* y un cancionero en italiano⁴.

Hay datos suficientes para confirmar la relación de los Verardi con Pomponio Leto. En el caso del joven Verardi probablemente ésta fue de maestro-discípulo, situación que le debió proporcionar un trato frecuente como resulta fácil deducir del comentario que añadió a la transcripción de la inscripción hallada en el Foro: *Repertum in foro Traiani: nunc est apud Pomponium in Quirinal*. Al parecer la basa de estatua fue hallada en 1493, y, de acuerdo con la datación del colofón de la edición del *De raptu Proserpinae* realizada por Verardi, tuvo que ser con anterioridad al 14 de abril 1493⁵. Se trata de la misma inscripción (c. 401) recogida en CIL VI, 1710⁶ y actualmente conservada en el Museo de Nápoles⁷.

Con relación a las ediciones de Claudiano, es considerada la *editio princeps* la debida a Celsanus Barnabas en 1482 en los talleres Jacobo Dusense en Vicenza (dado que de la anterior veneciana sólo disponemos de la cita de Thomas

4. Mas. Vat. Lat. 2932.

5. *Impressit Romae Eucharius Argenteus. Anno domini. MCCCC.XCIII. Die. XIII Aprilis.*

6. [Cl.] Claudiani v(iri) c(larissimi) || [Cla]udio Claudiano u. c. tri-||bu||no et notario inter ceteras || [.]centes artes praecloriosissimo || [po]etarum, licet ad memoriam sem-||piternam carmina ab eodem || scripta sufficiant, adtamen || testimonii gratia ob iudicii sui || <f>idem dd. nn. Arcadius et Honorius || <f>elicissimi ac doctissimi || imperatores senatu petente || statuum in foro divi Traiani || erigi collocarique iusserunt. || Εἰν ἐνὶ Βιργιλίῳ νόον || καὶ μούσαν Ὀμήρου || Κλαυδιανὸν Τρώμη καὶ || βασιλῆς ἔθεσαν. (VI 1710 (cf. VI p. 3173 et VI p. 3813 et VI p. 4740, G XIV 1074, ILS 2949). E. HÜBNER, *Exempla scripturae epigraphicae Latinae a Caesaris dictatoris morte ad aetatem Iustiniani*. Berlin 1885, n. 746. También está recogida en L. MORETTI, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae* I, n° 63, (1968), pp. 56-58. vd. J. CHARLET, «Introduc.» *Claudien Ouvre* I. Paris, Les belles lettres, 1892 (reimp. 1991), p. XIV. Los últimos versos en griego se encuentran en los *Epigr. graec.* de Kaibel, núm. 879, p. 535. El comentario de la inscripción en TH. BIRT, *Claudii Claudiani Carmina*. MGH, Auctores antiquissimi, t. X. Berlín, WEIDMANN, 1892 (reimp. 1995), p. XLIII; en este lugar se indica: *primum editus a Iucundo, Sabino, Alciato*.

7. G. CAMODECA / H. SOLIN, (ed.), *Catalogo delle iscrizioni latine del Museo Nazionale di Napoli (ILMN) Vol. I. Roma e Latium*. Napoli 2000, n. 48.

Dempterus recogida por Heinsius y Burmannus). Esta edición no contiene los *carmina minora*. La de Thadeus Ugoletus Parmensis en Venecia en los talleres de Christophorus de Pensis es de 1500. Es posible que, a partir de Theodor Birt, otros estudiosos hayan barajado la posibilidad de que esta edición fuese *recusa ac repetita* de otras previas del mismo Ugoletus en 1493 y 1495. Todas estas ediciones los son parciales de la *opera omnia* de Claudiano.

Centrados en el *De raptu Proserpinae*, consideraba Birt que la edición de 1500 de Ianus Parrhaisus estaba cotejada sobre el texto de Ugoletus y a partir de ella afirmaba que fueron frecuentes las ediciones exentas del *De raptu* (*Sic etiam postmodo saepius separatim Raptus editus est*) e indicaba en nota a pie de página la edición Mediolense de 1505, en la que él mismo se basaba, y la de París de 1517⁸.

Sin embargo, es anterior a esas fechas la realizada en Roma por Marcelino Verardi en los talleres de Eucharius Silber en abril de 1493⁹. En efecto, si tomamos como referencia los dísticos con los que se cierra esta edición, tendríamos que pensar que estamos ante un impreso anterior al de Ugoletus. Tras el texto de Claudiano, Proserpina se dirige al propio Marcelino para agradecerle el haberla rescatado de las tinieblas; de manera indirecta Verardi muestra su satisfacción por esta primicia:

*Proserpina ad Marcellinum. Ver. Caesenatem
Quae tenebris adoperta prius neglecta iacebam
Persephone paucis vix bene nota viris
Per te nunc tandem discussis nubibus atris,
Marcelline, vagor docta per ora virum.
Pro quo me desint tibi praemia digna labore
Aeternum fiet nomen in orbe tuum.
Namque ego Dardania veluti celebrabor in ora:
Sic tua perpetuo fama superstes erit.*

El contexto que estamos describiendo nos permite sostener que la edición de Marcelino Verardi se produjo en un momento, en cierta medida, culminante e intenso del proceso de transmisión de los textos de Claudiano, propiciado en este caso por un ambiente intelectual al que los poemas de Claudiano no eran ajenos desde el punto de vista literario y también, probablemente, por otro tipo de paralelismos de naturaleza política y social.

La Academia de Pomponio Leto, el mismo Pomponio y Sulpizio da Veroli, también profesor en el Studio di Roma, desarrollaron un importante papel en la recuperación de textos técnicos, imprescindibles para la reconstrucción de lo

8. TH. BIRT, «De editionibus nonnullis Claudiani» en *Claudii Claudiani Carmina*. MGH.AA, 10, München, 1995, f. CLXXXIV.

9. HO 5376; IGI 3011, GW 7068; IERS 1391. Hemos utilizado el ejemplar de la Biblioteca Angélica (Inc. Ross. 2045)

que debió ser el teatro antiguo, como fue el caso de Vitrubio¹⁰. Desde el Studio Romano se fomentaba el teatro como recurso didáctico y en el entorno del cardenal Rafael Riario, tan cercano a los círculos de poder hispanos, había un destacado interés por la recuperación y fomento de los espectáculos teatrales; en su palacio se estrenó la *Historia Baetica*. A este cardenal se le atribuye la recuperación del teatro cantado como prelude de lo que había de ser la opera. Los dramas de los Verardi son productos de esta situación.

Hemos de suponer que cuando Marcelino estaba inmerso en la edición del *De Raptu Proserpinae*, Roma se vió de nuevo sorprendida por una noticia, en principio alarmante pero enseguida desmentida en su gravedad.

A finales del año 1492, exactamente el 7 de diciembre, un pagés hirió al rey Fernando en Barcelona. El incidente está muy documentado a través de testimonios directos, entre los que se encuentran los de Pedro Mártir¹¹, Alonso Ortiz,¹² Andrés Bernáldez¹³, las cartas de la Reina Isabel a su confesor, etc.

El fracaso del agresor en Barcelona y el que se tratase de un campesino demente, como rápidamente se supo, sugirió una interpretación casi unánime: para muchos era el gesto con el que la Providencia consagraba a Fernando para mayores empresas, Fernando el vencedor de los granadinos había sido ensalzado poco antes como adalid de la Cristiandad. El atentado ocurría en medio de las negociaciones con el francés sobre las posesiones de Córcega y Cerdeña, y en vísperas de la disputa, cómo no decirlo, entre españoles y portugueses por el reparto de las nuevas tierras. La interpretación del suceso y su divulgación proporcionaban elementos muy eficaces a la propaganda española.

Y aquel infeliz campesino, sin saberlo, brindaba también la materia poética en la que se basarán algunos poemas latinos y un drama humanístico. Nos referimos, sobre todo, al *Pluto furens* de Pedro Mártir¹⁴, la *Gratulatio* de Ugolino Verino y el *Fernandus servatus* de Marcelino Verardi. En los tres casos se mantiene como causa primera la actuación de las fuerzas del Mal, ya sea Plutón en la versión de Pedro Mártir, Satán para Ugolino Verino, o en el caso de Verardi las Furias, las mismas que indujeron a Rufino contra Estilicón en la

10. F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento Roma 1450-1550*. Roma, Bulzoni Editore 1983, pp. 219-239.

11. P. MÁRTIR, *Opus epistolarium*, Alcalá de Henares 1530, epistulae 126-128.

12. A. ORTIZ, *El tratado de la herida del rey*. Sevilla 1493.

13. A. BERNÁLDEZ, *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Madrid, Aguilar 1946, pp. 215-221.

14. P. M. ANGLERÍA, *De casu regis*. Burgos 1498; *Poemata*. Sevilla 1511; *Pluto furens*. Valencia 1520. M. T. GRAZIOSI, «Tradizione e realtà nel *Fernandus Servatus* di Marcellino Verardi». *Atti e Memorie dell' Accademia letteraria italiana 'Arcadia'* 6. Roma 1973-1975, pp. 55-71; Vid. J. L. GOTOR, «El carmen *De casu regis* de Pietro Martire de Angleria y la tragicomedia *Fernandus Servatus* de Marcelino Verardi». *La rinascita della tragedia nell' Italia dell' Umanesimo*. Viterbo 1979, pp. 165-175; U. HECHT, *Der 'Pluto furens' des Petrus Martyr Anglearius. Dichtung als Dokumentation*. Frankfurt, Peter Lang 1992; T. JIMÉNEZ CALVENTE, «Pedro Mártir de Angleria y su poema histórico *Equestria*». *Humanistica Lovaniensa* XLII (1993), pp. 71-101.

invectiva de Claudiano. Esta común interpretación responde también a la consideración, generalizada y mantenida hasta bien entrado el s. XVIII, que veía al Diablo como el origen de las perturbaciones mentales. Los términos con los que refiere Andrés Bernáldez el suceso y su interpretación van en este sentido:

«pareció ser catalán y loco imaginativo y malicioso, y muy mal hombre a natura, y de muy mal gesto y figura, y por eso halló el diablo en él morada, y confesó que había envidiado al Rey por sus buenas venturas; y confesó que el diablo le decía cada día a las orejas ‘mata a este Rey y tú serás Rey, que éste te tiene lo tuyo por fuerza»¹⁵.

Dadas estas circunstancias, cabría considerar de mera coincidencia la identificación de Satán o Plutón como el instigador del demente; sin embargo, hemos de admitir que entre el *Pluto furens* de Pedro Mártir y el *Fernandus servatus* las relaciones intertextuales son muchas, y no precisamente en la dirección que en alguna ocasión se ha sostenido¹⁶. La dependencia de Pedro Mártir del texto de Verardi es demostrable a través de factores internos y externos.

Como epílogo de la *tragicomedia Fernandus Servatus* suelen aparecer unos dísticos bajo el título *Eiusdem Invectiva in Rufum regiae maiestatis violatorem*. Este poema con relación al drama supone una condensación del asunto justificable como composición previa y espontánea. La noticia del atentado llegó a Roma a finales del mes de diciembre de 1492 y el texto de Verardi estaba impreso poco antes del *De Raptu Proserpinae* (14 de abril de 1493) junto con la *Historia Baetica*.

Necesariamente de manera alternativa se debieron llevar a cabo la edición de Claudiano y la composición de las dos piezas relacionadas con el incidente de Barcelona. No debe sorprender, por tanto, el uso superabundante de materiales extraídos del poeta alejandrino, especialmente de la invectiva *In Ruffinum I*. Ya el mismo nombre del personaje objeto de la invectiva delata su fuente. Verardi da al agresor, Juan de Cañamás, el nombre de *Rufus* y este personaje casi homónimo encarna los mismos vicios que Claudiano atribuye a Rufino.

EIUSDEM IN RUFFUM REGIAE MAIESTATIS VIOLATOREM INVECTIVA¹⁷.

Qvis tantum infoelix dederat tibi Ruffè furorem?

Armaratque truces ense furente manus?

15. A. BERNÁLDEZ, *ibidem*, p. 219.

16. Cf. J. L. GOTOR, *l. c.* No se debe olvidar que la primera edición del *Fernandus servatus* se realizó en Roma antes del mes de abril, que las credenciales de López de Haro para la embajada de obediencia son del 3 de abril de 1493, y que llegó a Roma el 16 de junio de 1493. López de Haro portaba el poema de Pedro Mártir que no se editará hasta 1498 en Burgos (cf. GOÑI GAZTAMBIDE, «Bernardino López de Carvajal y las Bulas Alejandrinas» *Anuario de Historia de la Iglesia* (1992) pp. 93-112, esp. p. 108 y n. 59). J. ZURITA, *Historia de Don Fernando el Rey Católico y de las empresas y ligas de Italia*. 1580, I, 1493, XII. Según U. HECHT, U. no se ha hallado ningún texto autógrafo *o. c.*, p. 103. I,

17. Seguimos la edición diplomática de H. THOMAS, «*Fernandus servatus*». *Revue Hispanique* 32 (1914), pp. 455-457. En notas a pie de página indicamos los *similia* y *loci paralleli*.

- Quis caecam indiderat mentem? Quis talia monstra
 Suaserat? O stygii dira propago lacus¹⁸.
- 5 Quod tibi conferri possit facinusque scelusque?
 Quod maius monstrum Phoebus in orbe notet?
 Tu Schyrona¹⁹ grauem superas: & Bebryca²⁰ dirum:
 Busiris minor est impietate tua.
 Huic sceleri cedunt uiolenti facta Procustis:
- 10 Et Schinis²¹ Isthmiacis poena timenda uiris.
 Bistonii ingenium superasti immane Tyranni:
 Carnibus humanis qui satiabat equos²².
 Iam tibi Tantalidae uincuntur perfide fratres:
 Turbarunt nitidos qui dape Solis equos:
- 15 Spartacus²³ & Chrisus seruilia signa ferentes:
 Dicentur mites Enomausque simul.
 Non Marius: non Sulla ferox²⁴: nec Cinna cruentus²⁵
 Conferri poterunt impie Ruffe tibi²⁶.
 O scelus indignum: quod nulla piacula²⁷ soluant:
- 20 Quodque patet supero displicuisse Patri:
 Oblitus recti: commiscens sacra profanis:
 Oblitus quidnam fasque piusque petant:
 Tu ne caput sacrum gladio resecares parabas?
 Quod vitam innumeris praebuit ante uiris.
- 25 Tu ne ducem tantum uiolare insane putaras?
 Qui gerit assidue Martia bella Deo.
 Qui ueneranda ferens uictricia signa Tonantis²⁸
 Impia Barbarici contundit arma ducis.

18. In *Rufinum* I, 62: *iam cupio Stygiis inuadere nubibus astra*; I, 304: *corruptos Stygiam pestem desudat in amnes*.

19. In *Rufinum* I, 253: *uel rupe profunda / Sciron; Fernandus servatus*, (Regina) v. 398: ... *Num Scyron fuit hic: num Sparthacus atrox*.

20. Valerio Flacco, *Argonautica* IV, 99-101: *Proxima Bebrycii panduntur litora regni, / pingue solum et duris regio non inuida tauris. / rex Amycus*

21. In *Rufinum* I, 252: *uel Sinis Isthmiaca pinu*.

22. In *Rufinum* I, 254: *o mites Diomedis equi*.

23. Vide n. 19. y n. 25.

24. In *Rufinum* I, 253: *uel carcere Sulla?*

25. In *Rufinum* I, 255-256: *iam, Cinna, pius, iam, Spartace, lenis / Rufino conlatus eris!*

26. In *Rufinum* I, 249-256: *quis prodere tanta relatu / funera, quis caedes possit deflere nefandas? / quid tale inmanes umquam gessisse feruntur / uel Sinis Isthmiaca pinu uel rupe profunda / Sciron uel Phalaris tauro uel carcere Sulla? / o mites Diomedis equi, Busiridis arae / clementes! iam, Cinna, pius, iam, Spartace, lenis / Rufino conlatus eris!*

27. In *Rufinum* II, 517-518: *cui tanta piacula quisquam / supplicio conferre ualeat?*

28. *Ferandus servatus*, (Divus Iacobus) vv. 368-369: ... *qui regna Tonantis / assidue proferre studet per mille pericla*

Qui Mauro Hesperia foelici Marte fugato²⁹:
 30 Inde domum uictor clara trophoea tulit.
 Quique suos cupiens purgatos reddere fines
 Iudaicum Hispano reppulit axe genus.
 O caput insanum quod nulla cucurbita purget:
 O cui uipereo³⁰ pectora felle uirent³¹:
 35 Soluere tun demens Adamantina uincla³² furebas?
 Queis superi Hispanos implicuere Duces.
 Quos stabili iunxit diuina potentia cesto³³:
 Haud furor hos hominis dissociare potest³⁴.
 Ergo in Fernandum non haec: sed in aetheris alti
 40 Numina: direxti tela nefanda miser.
 Haec genus humanum crudelis dextra petebat:
 Orbis in hoc quoniam statque caditque salus³⁵.
 Sed superi qui cuncta uident mortalia iusto
 Lumine: Quique regunt ordine quaeque suo
 45 Vocibus Helisabes flexi precibusque pudicis
 E manibus diris eripuerunt Ducem:
 Diuinumque caput seruant ingentibus actis³⁶:
 Teque graui dedunt uipera saeua cruci.
 Si sapis ergo tuo grate Hispania Regi:
 50 Turicremos spargens flore & odore focos³⁷.
 Sancta sacerdotes exornent templa corollis:

29. *Fernandus servatus* 344-346: *Impia profuerit Maurorum castra fugase / insignesque sacris templis posuisse triumphos / et Maginedaeas totiens iudisse cohortes.*

30. *In Rufinum* I, 9: *et vipereo spumavit saepe veneno.*

31. *Fernandus Servatus*; (Tisiphone) v. 288: *omnibus immittam uiridi serpente furorem.*

32. *Fernandus servatus*, v. 407: *patiturque ferox adamantina uincla?*

33. *Fernandus servatus*: (Rex) v. 453: *qui me teque simul seruauit corpore in uno*

34. P. M. ANGLERIA, *Pluto furens*, vv. 129-138: *Mens mea, perdantur resecenturque ista duorum / consilia unanimum, quorum duo corpora certe / spiritus unus alit similisque eademque voluntas. / Tisiphone Allectoque soror consorsque Megaera, / dividite illam animam, et turbate audacia coepta. / Spargere si amborum dabitur tum posse cruorem / atque necae ambos, / amborum sanguine tellus / spargatus, si non, viduos trahat alter honores / viva et infelix tantum plenusque dolore / ne sciat aut possit nostras ut sternere vires.*

35. *Fernandus servatus*, v. 338-339: *Hoc caput o libeat mundo servare cadenti / Quod fuerat totiens alienae causa salutis. In Rufinum* II, 94-95: *Tandem succurre ruenti / Heu patriae, Stilicho!*

36. *Fernandum Servatum*, Praefatio: *et propterea eum ad magnas et praeclaras res gerendas reseruans coelesti ope ab impiis manibus liberauit.* En varios puntos los reyes insisten en que están pendientes de llevar a cabo grandes empresas, (Rex) v. 435: *nunc sunt nunc magna gerenda*; (Rex) v. 445: *Nunc peragenda magis, dum non praesentia desint / Numina.*

37. *Fernandus servatus*, (Regina) v. 390-392: *Sed quid lenta moror? Cur non adolentur odores / ignibus accensis: cur non in templa facesso / tot rea uotorum.*

Maxima sanguineam uictima plangat humum³⁸.
 Omnibus & superis concordi voce rogatis:
 Sit tibi Rex tantus laeta precare diu³⁹.
 55 Sed tamen heu facias: ut perfidus ille furensque
 Det poenam: qualem commeruisse uides.
 Crede mihi nulla est nulla inclementia. Fas sit
 Inocuo Regi non timuisse malos⁴⁰.

El uso del dístico elegiaco se puede poner en relación con algunas *praefationes* de Claudiano. Los recursos retóricos son abundantes en el poema, muchos de ellos utilizados al modo claudiano como es el caso de la unión de los miembros del enunciado por anáforas en asíndeton, pero ante todo cabe destacar la abundancia de tópicos referidos al agresor (tirano) extraídos sobre todo de Claudiano. La hipérbole conseguida generalmente con comparaciones *a minore ad maius* consigue hacer del pobre campesino el terrible rival que debe corresponder a Rey Fernando cuya exaltación es el objetivo de la invectiva.

El drama *Fernandus servatus* supone una ampliación de la invectiva y además de la exaltación del monarca da respuesta a la cuestión con la que Claudiano abre el prólogo del libro I de *In Ruffinum*: ¿si existe la Providencia cómo es posible que suceda el mal?

En el caso de Claudiano, la derrota de Rufino confirma la existencia de la Providencia; para Verardi, Dios permite el mal precisamente para manifestar su Providencia y, en este caso concreto, para señalar y reforzar el carácter providencial del Rey Fernando como también se indica en la invectiva.

Los Verardi participaban de las inquietudes humanísticas y literarias del círculo romano y vivían en contacto o formaban parte del grupo hispanófilo de la ciudad en donde destacaban las figuras de Rafael Riario, y de los protonotarios Bernardino López de Carvajal y Juan Ruiz de Medina. Precisamente el ejemplar conservado en Cambridge del *Fernandus servatus* conserva la dedicatoria manuscrita a este obispo español. Este conjunto de circunstancias motivó que el drama del atentado y la invectiva apareciesen vinculadas al éxito editorial de la *Historia Baetica*, concretamente en la edición romana de 1493⁴¹, y las españolas de 1494 (Salamanca) y de 1497 (Valladolid). En el resto de las ediciones de incunables, la *Historia Baetica* aparece aislada o unida a la carta latina de Colón (Basilea 1494).

Con nuestra aportación hemos pretendido añadir nuevos datos para el conocimiento de la recepción de Claudiano en la Edad Moderna. Claudiano consti-

38. *Fernandus sevatus*, (Tisiphone) v. 301: *sanguineam pulsabit humum: quis deinde uetabit*.

39. *Fernandus servatus*, (Chorus) v. 473: *perque omnis resonet foelix Hispania terras*

40. *Fernandus servatus*, (Regina) vv. 352-353 ... *Quis enim fas esse putarit / vexarique pios: contraque uigere nocentis*; (Chorus) vv. 454-455: *Exuperat solidum uirtus interrita ferrum / non timet insanos hominum bene tuta furores*.

41. HAIN 15944; IGI 10147; BMC IV 114; Pol 3915.

tuyó el punto de partida de los panegíricos poéticos del período tardoantiguo y en este mismo ámbito influyó en las literaturas posteriores⁴², la edición verardiana del *De raptu Proserpinae*, la invectiva y el drama *Fernandus servatus* son buenos ejemplos.

42. P. FABBRI, «La poesia latina nell' ultimo secolo dell' Impero». *Atene e Roma* 8 (1927), p. 153.

LOS *SPECTACVLA LVCRETIANA* DE GIAMBATTISTA CANTALICIO,
UN POEMARIO DE COMIENZOS DEL XVI EN HONOR DE LOS BORJA*

FERRÁN GRAU CODINA,-JORDI PÉREZ DURÀ
Universitat de València

Resumen: Los *Spectacula Lucretiana*, es un poemario compuesto por Juan Bautista Valentini Cantalicio en 1502, tras la tercera boda de Lucrecia Borja con Alfonso de Este, primogénito del duque de Ferrara, Hércules I. El poemario se inspira, como sugiere claramente el título, en Marcial, pero sólo de una manera superficial, pues el autor da cuenta de las celebraciones organizadas en Roma con motivo de los esponsales de Lucrecia, siendo fiel, en lo substancial, a la realidad histórica. En cuanto a la métrica de los poemas predomina el verso elegíaco, seguido del endecasílabo falecio, con un solo ejemplo de estrofa sáfica y verso heroico.

Palabras clave: Poesía neolatina. *Spectacula Lucretiana*. Juan Bautista Cantalicio. Lucrecia Borja.

Summary: The *Spectacula Lucretiana* is a collection of poems composed by Juan Bautista Cantalicio Valentini in 1502, after the third wedding of Lucrezia Borgia to Alfonso d'Este, first-born of the Duke of Ferrara, Ercole I. The poems were inspired, as the title clearly suggests, in Martial, but only in a superficial way, as the author gives an account of the celebrations organized in Rome for the wedding of Lucrezia, being faithful, in essence, to historical reality. As for the metrics of the poems elegiac verse predominates, followed by Phalaecian hendecasyllabe, with a single example of Sapphic stanza and heroic verse.

Keywords: Neolatin poetry. *Spectacula Lucretiana*. Giovanni Battista Cantalicio. Lucrezia Borgia.

* Ya ha aparecido nuestra edición de los *Spectacula*. Véase Giambattista Valentini Cantalicio, *Spectacula Lucretiana*, (Introducció, edició crítica, traducció amb notes i índex de Ferran Grau Codina, Josep Maria Estellés i González i Jordi Pérez Durá. Proemi de Joan Francesc Alcina i Rovira, Estudi Codicològic de Francesc M. Gimeno i Blay), València, 3 i 4, 2010.

EL AUTOR

Giambattista Valentini, más conocido como Giambattista Cantalicio, adoptó este nombre, como era habitual en la época, de la pequeña ciudad de Cantalice donde nació hacia 1445.¹

Nada se sabe de su infancia, pero en 1466 se trasladó a Roma donde fue discípulo de Gaspare Veronese quien había abierto una escuela de gramática hacia 1445. Durante cuatro años de formación vivió, con toda probabilidad, la vida cultural de Roma y debió de conocer a los más ilustres exponentes de la *Accademia* romana fundada por Pomponio Leto. En estos años romanos encontramos también las características principales de su vida futura: aplicación a los estudios literarios y el perentorio deseo de procurarse un medio de vida bajo la protección de algún personaje importante que patrocinara sus inquietudes literarias. Su vida fue un ir y venir de unas ciudades a otras con sueldos precarios como maestro de gramática hasta que pasó al servicio primero de Joan de Borja y tras su muerte, de su hermano Pere Lluís de Borja-Llançol, sucesor del anterior en el cardenalato.²

En 1471 abandonó Roma al aceptar la propuesta de enseñar en San Gimignano de donde huyó con su hermano Angelo, que había sido nombrado ayudante suyo, tras haber cobrado el sueldo de todo el año por anticipado, en 1476. Antes había intentado ganarse el favor de Lorenzo de Medici, sin ningún resultado.³

En los últimos meses de 1477, tras un breve paso por Siena y Florencia, comenzó su enseñanza en Foligno, con unas condiciones semejantes a aquellas de las que había huido en San Gimignano, donde gozó de unos años tranquilos y fecundos, haciendo representar la *Andria* y el *Eunuchus* de Terencio durante tres años sucesivos desde 1478 y un breve poema dramático compuesto por él

1. La biografía más completa de Giambattista Valentini Cantalicio se debe al profesor de la Universidad «Federico II» de Nápoles Giuseppe Germano en la introducción a G. Cantalicio, *Bucolica*, a cura di L. Monti Sabia. *Spectacula Lucretiana*, a cura di G. Germano, Messina: Ed. Sicania, 1996, pp. 9-46, de quien hemos tomado y resumido los datos más relevantes de la vida de Cantalicio. Sobre la cuestión del nombre, Germano demuestra (p. 9 nota 1) que el apellido legítimo de la familia del humanista fue Valentini. En cuanto a la ciudad de Cantalice, de donde tomó el sobrenombre, se encuentra situada en el Lacio, en el confin de las regiones de Umbria y Abruzzo, a unos 100 km. de Roma hacia el norte y a unos 13 kms. de Rieti en la misma dirección.

2. Pere Lluís de Borja-Llançol era sobrino nieto de Alejandro VI. Fue nombrado cardenal en 1500 tras la muerte de Joan de Borja *junior* y arzobispo de Valencia desde 1500 a 1511. Cuadros genealógicos, así como una extensa bibliografía puede consultarse en la web del Institut Internacional d'Estudis Borgians (www.elsborja.org).

3. A Lorenzo de Medici dedicó un poema en dísticos elegíacos de tema histórico: *De Volaterranorum rebellione et eorum calamitate*, de 396 versos en su redacción inicial, y que constituye el libro IX de la *editio princeps* de los *Epigrammata*, publicados en Venecia en 1493. También debió de enviarse un códice de lo que sería el núcleo de sus *Epigrammata* y una copia de los *Priapea* con sus comentarios acompañados por una carta en la que mencionaba su amistad con Poliziano, tan estimado por Lorenzo. Cf. G. B. CANTALICIO, *Spectacula Lucretiana...* pp. 16-19 y notas.

mismo, el *Paridis iudicium*.⁴ También allí escribió sus exitosos *Canones grammatices et metrices*, impresos por primera vez en Venecia en 1493.⁵ En Foligno conoció a quien probablemente lo puso en contacto con los Borja, el condottiero Polidoro Tiberti, conde y caballero de Cesena, a quien dedicó sus *Epigrammata*, impresos en Venecia en 1493, y en particular las trece composiciones del libro primero.⁶ En 1483, tras endeudarse de nuevo tramó otra fuga, negociando secretamente con la ciudad de Rieti un puesto como enseñante, donde se estableció a partir del 1 de junio de 1583, con un contrato por un trienio. Tampoco en Rieti encontró la tranquilidad; para salvar de la cárcel a su cuñado, que se había visto involucrado en un suceso de sangre, Cantalicio se vio obligado a sacrificar el sueldo de un año y firmar un contrato por ocho años. Sin embargo, en 1486 la ciudad de Rieti se enfrentó a la vecina Cantalice, ciudad natal de nuestro humanista, y su presencia en Rieti resultó incómoda. Posteriormente lo hallamos en varias ciudades como Tagliacozzo, Perugia, Spoleto y Viterbo. En 1593 aparecieron en Venecia sus *Epigrammata* y sus *Canones grammatices et metrices* y es probable que Cantalicio se encontrara en Urbino en la corte de Guidobaldo de Montefeltro a quien dedicó los *Pheretrana*, un conjunto de 54 epigramas de carácter encomiástico e histórico en que cantaba las hazañas de su padre, Federico de Montefeltro.

En mayo de 1494 formó parte del séquito de Joan de Borja *senior*,⁷ que como delegado pontificio coronó a Alfonso II de Aragón como rey de Nápoles. Más tarde pasó al servicio de Joan de Borja *iunior*, a quien dedicó su poema *Borgias*.⁸ Después fue preceptor de Pere Lluís de Borja-Llançol, a quien acompañó de nuevo a Nápoles y después a Roma para asistir a los festejos por la boda de Lucrecia Borja que se desarrollaron entre los últimos días de diciembre de 1501 y los primeros de enero de 1502. En su estancia en Nápoles, debió de conocer y trabar cierta relación con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, a quien dedicó su poema *De bis recepta Parthenope*, que fue publicado en Nápoles en 1506.

En 1503 la vida de Cantalicio cambió, pues obtuvo finalmente, tal vez gracias a la influencia del Gran Capitán y de su discípulo Pere Lluís, el obispado de Atri y Penne, en Abruzzo, el 29 de noviembre de 1503 de manos del sucesor de Alejandro VI, Julio II. Entre 1505 y 1510 compuso el poema dedicado a Pere

4. Cuyo capítulo completo es: *Iudicium Paridis Troiani de tribus deabus Venere, Junone et Pallade* / per Cantalycium... – Wittenburgi: in officina Trebeliana, 1504.

5. De esta obra se conocen al menos 27 ediciones en el s. XVI, en 1501, 1504, 1507, 1508, 1509, 1510, 1511, 1512, 1515, 1516, 1518, 1519, 1522, 1526, 1528, 1539, 1542, 1544, 1546, 1551, 1559, 1560, 1566, 1573, 1576, 1584 y 1587.

6. *Epigrammata Cantalyci[i] et [a]liquorum discipulorum eius* – Venetiis: per Matheum Capcasam, 1493.

7. Hijo de Alejandro VI y Vannoza Catanei fue II duque de Gandía y el primer cardenal que nombró el papa al acceder al pontificado en 1492.

8. Conservado en la Biblioteca Nazionale de Napoli, ms XVI A 1 ff. 82r – 100v.

Lluís de título *Venatio*, en el que defendía la actividad venatoria tan grata al joven cardenal. También compuso en lengua vulgar, tal vez derivado de sus obligaciones episcopales el poema *Esposizione dei sacro officio della Gloriosa Madonna Maria sempre Vergine* dedicado a Margarita de Austria, duquesa de Penne y de Camerino y una *Esposizione degli Inni Sacri* dedicada al cardenal napolitano Carafa. Probablemente su última publicación fue el *De secessu ab Vrbe Leonis X Pontificis Maximi cum parte Cardinalium endecasyllabum* datada entre el otoño de 1513 y la primavera de 1514.⁹ Intervino en la primera sesión del concilio de Letrán y murió en 1515.

LÍNEA ARGUMENTAL

El poemario *Spectacula Lucretiana*, rememora y celebra los diversos festejos acaecidos en Roma a finales del año 1501 y principios de 1502 con motivo del desposorio de Lucrecia Borja con el duque Alfonso de Este que se llevó a cabo por poderes primero en Ferrara, el 1 de septiembre de 1501 y posteriormente en Roma el 30 de diciembre del mismo año.¹⁰ El tono es claramente apologético de la familia Borja y laudatorio no tanto del papa Alejandro VI, o de su hija Lucrecia, como de César Borja, a quién se le dedican los más encendidos, y a veces desmesurados elogios y será el protagonista de muchos poemas. No obstante este carácter panegírico, no deja de tener interés histórico y literario, y se constituye como una de las fuentes directas para el conocimiento de los actos acaecidos.

Los *Spectacula* se inician con una serie de *carmina* que podemos considerar introductorios en los que Cantalicio se dedica a exaltar y ensalzar tanto las celebraciones que se llevarán a cabo como a sus actores principales. Así, el primer poema, que tiene carácter de prólogo, expone los motivos de Cantalicio para dejar su tarea y sumarse a las alegrías por la boda de Lucrecia, a quien ofrece su composición en el poema segundo. En el tercero se encomienda a las musas y en el cuarto canta la devoción que sentía Roma por Lucrecia; en el quinto se elogia la boda que une a Lucrecia con Alfonso de Este, a Roma con Ferrara, en el sexto se hace un recuento de las glorias y méritos que la casa de

9. El poema, juntamente con otras composiciones menores de tema venatorio, ha sido editado y traducido por G. GERMANO. Hallamos la argumentación de su datación en G. B. CANTALICIO, *La vacanza fuori Roma del Papa Leone X e altri carmi scelti inediti*. (Edizione critica con introduzione, traduzione e commento a cura di Giuseppe Germano). Napoli: Loffredo, 2004, pp. 25-26.

10. Podemos leer una transcripción del documento de los esponsales por procura de Lucrecia con Alfonso de Este en F. GREGORIVIVUS, *Lucrecia Borja a partir de documents i epistolaries del seu temps*, a cura de M^a TOLDRA, València: Edicions Tres i Quatre, 2007 (Biblioteca Borja, 4), p. 434. En cuanto a estos esponsales de Lucrecia, recordamos que era el tercer matrimonio de la hija del papa, casada anteriormente con Giovanni Sforza (1493) y con Alfonso de Aragón (1498). Los tres matrimonios siempre rodeados de complicadas negociaciones de carácter político y económico, especialmente el último.

Este va a ofrecer a los Borja y en el séptimo se procede a la inversa, mostrando la nobleza del linaje Borja a la familia de Este.

En el poema VIII comienzan propiamente los *Spectacula*, es decir, los actos y celebraciones en honor a Lucrecia, con la descripción del cortejo venido en representación del Duque de Este y de la ciudad de Ferrara y su recibimiento por una comitiva encabezada por César Borja. El cortejo había partido de Ferrara el 9 de diciembre y hacía su entrada en Roma el 23 del mismo.

Desde el poema IX al XIX se detallán diferentes competiciones, en primer lugar las carreras a pie por varios tipos de personas y después las realizadas por animales con y sin montura. Así expone sucesivamente carreras de niños, de jóvenes, de ancianos, de meretrices y de judíos, entre las de a pie. Siguen las carreras de caballos *barbarici*, de yeguas, de caballos de tiro, de asnos y finalmente de búfalos, animal harto difícil de dominar. El orden cronológico resulta alterado en función de una ordenación literaria, digamos, de carácter moral o de jerarquía social, pues el último lugar lo ocupan meretrices y judíos, quizás el último eslabón de la sociedad, por debajo de las meretrices, por su carácter de no cristianos; el mismo criterio se utiliza para la ordenación de las carreras de animales. En realidad el 26 de diciembre compitieron primero jóvenes de alrededor de 25 años y después niños de unos 12 años; el 27 de diciembre corrieron los viejos, en torno a los 60 años y los hebreos y el 29 de diciembre se llevó a cabo la competición entre meretrices. En cuanto a las carreras de caballos y otras bestias, el 29 de diciembre corrieron los búfalos, y el 30 se dieron las demás carreras de caballos, quedando incierta la fecha en que corrieron los asnos.

Los poemas XX, XXI y XXII, describen respectivamente la lucha cuerpo a cuerpo celebrada el 31 de diciembre, la lucha de grupos, que tuvo lugar el 30 y el 31 y la lucha contra las bestias, es decir, el espectáculo de tauromaquia (*venatio taurorum*), que se celebró el 2 de enero de 1502. Hubo una segunda corrida el 3 de enero que no menciona Cantalicio.

La poesía XXIII sirve de enlace entre las competiciones y la descripción de las carrozas alegóricas presentadas como espectáculo. Este poema trata del desfile de ciudadanos romanos organizados por clases ante Alejandro VI y su corte. Los poemas XXIV al XXXIV muestran el espectáculo de estos artefactos móviles con construcciones artísticas de carácter alegórico que tienen como objeto celebrar la grandeza de la familia Borja y sus miembros.

Del poema XXXV al XL tenemos la descripción de las representaciones teatrales que se llevaron a cabo, es decir, las comedias de Casali, Camilo Porzio, Evangelista Maddaleni, Egidio Galo y Plauto (*Menaechmi*), con lo que concluye la descripción de *spectacula* y se da paso a la parte final del conjunto con la descripción del traslado y el séquito de Lucrecia a Ferrara, su rico ajuar y grandeza (XLI), y para finalizar, la despedida y petición de permiso para volver a Roma de esta comitiva (XLII) y la respuesta de Lucrecia (XLIII), el único poema en hexámetros dactílicos que cierra la colección.

Representaciones teatrales o lecturas dramatizadas de églogas se llevaron a cabo desde el 30 de diciembre al 2 de enero sin que se sepa a ciencia cierta

quienes eran los autores ni el desarrollo concreto de los espectáculos. El 2 de enero se hizo una representación de los *Menaechmi* de Plauto y dos espectáculos alegóricos que bien podrían ser las comedias de Maddaleni y Porzio. Finalmente, el 6 de enero de 1502, Lucrecia Borja dejó Roma acompañada de una espléndida comitiva que llegó a Ferrara casi un mes más tarde, el 2 de febrero. Cantalicio omite las vicisitudes del viaje y las posteriores celebraciones en Ferrara las deja para los poetas de esta corte, mostrándonos solamente la tristeza por la marcha de Lucrecia y la nostalgia de la misma por haber abandonado definitivamente la ciudad eterna.

La agrupación de los poemas podría ser:

- | | |
|-------------------|------------------------------|
| – A) I-VII: | poemas introductorios. |
| – B) VIII-XXII: | carreras y luchas. |
| – C) XXIII-XXXIV: | carrozas alegóricas. |
| – D) XXXV-XL: | representación de comedias. |
| – E) XLI-XLIII: | viaje a Ferrara y despedida. |

Las poesías VIII y XXII son una especie de enlace entre el primer y segundo grupos y el segundo y tercero respectivamente. Los apartados B, C y D agrupan las diferentes celebraciones en honor de Lucrecia.

Evidentemente, el primer grupo de poemas constituye un claro intento por parte de Cantalicio de magnificar el linaje de los Borja, tal vez como contrapeso a una notoria propaganda contraria a todo lo que podría representar la familia Borja tanto desde un punto de vista político como militar, ya que Alejandro VI consiguió ampliar los dominios de los Estados Pontificios y su hijo César estaba destinado a ser el ejecutor y heredero de esta política expansionista.

Hay que destacar también que el autor de los *Spectacula Lucretiana* los dedica explícitamente al papa Alejandro VI y que todo su contenido se supedita a esta finalidad: la boda de Lucrecia, las intervenciones de César, el séquito multitudinario, el desfile de personajes ilustres, la alegría del pueblo, etc. todo para complacer a Alejandro VI y ofrecerle un presente literario, un testimonio perdurable.

EL GÉNERO DE LOS *SPECTACVLA*

Los *Spectacula Lucretiana* cuentan con un antecedente ilustre en cuanto a concepción y función. Se trata del *Liber de Spectaculis* de Marcial, libro que celebraba la inauguración del anfiteatro Flavio, más conocido como el Coliseo, el año 80 d. C. por parte del emperador Tito. En los 33 epigramas que se conservan, todos ellos en dísticos elegíacos, se describen o se hace alusión a los diferentes espectáculos que se celebraron en su momento.

Este modelo presenta rasgos que en muchos casos están presentes y caracterizan buena parte de la poesía latina del Renacimiento, como el hecho de ser conmemorativa, de circunstancias a la vez que encomiástica o panegírica. Ade-

más, en este caso concreto, ofrece la unidad de unos hechos en torno a una celebración.¹¹

Así pues, dentro del modelo proporcionado por Marcial, también hallamos en Cantalicio gran parte de las características de la poesía panegírica, al menos tal y como las describe J. C. Scaliger en su *De poetices libri VII*,¹² excepto, quizás, el de su recitación ante un numeroso público, es decir, ante el pueblo reunido. Se contemplan otras como la dedicatoria a un dios, la alabanza del pueblo, el elogio de las propias celebraciones, de las personas concretas que son las responsables y finalmente, aparece la formulación de buenos deseos y las despedidas.¹³ Estos requisitos se ven reflejados, en el mismo orden, en los *Spectacula*. En los primeros poemas se invoca a Apolo y las musas, las descripciones de las comitivas de los ferrareses y los desfiles de los romanos, la constante alusión al pueblo y, obviamente, el elogio continuo de los principales personajes que presiden y motivan los espectáculos, Alejandro VI, César Borja y Lucrecia, la descripción de los espectáculos y finalmente, las palabras de despedida y los buenos deseos de la comitiva romana y de Lucrecia.

PROCEDIMIENTOS DE COMPOSICIÓN: EL TÓPICO DEL SOBREPUNJAMIENTO

En este marco genérico caracterizado por el elogio Cantalicio utiliza los mecanismos que la retórica ha ido definiendo para dar forma al texto. No obstante, encontramos un recurso casi exclusivo para conseguir su objetivo: el sobrepujamiento.¹⁴

Éste consiste en el elogio de una persona o cosa del presente al que se compara con otra del pasado de gran fama y reconocimiento, deduciendo de la comparación que la persona u objeto del presente «sobrepuja» a los del pasado. A tal fin, nuestro autor hace uso de adjetivos comparativos de superioridad (*potentior, decentior, superior, iustior, maior, sanctius, gratius, foecundior, nobilius, melius*), de predicados verbales (*uidere, credere, referre, nitere, fulgere*,

11. J. F. ALCINA, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», en J. M^o MAESTRE - J. PASCUAL (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, vol. 1, Cádiz, 1993, pp. 3-4, expresa esta idea en los siguientes términos: «Pero la poesía neolatina, por la atemporalidad y eternidad que se supone que ofrece su instrumento lingüístico, enlaza especialmente con la conmemoración de todo tipo de sucesos y efemérides renacentistas».

12. J. C. SCALIGER, *De poetices libri VII*, s. l., 1561. Lib. III, cap. CIX, p. 159-160.

13. «*Ab ipso igitur Deo eiusque potentia tibi carmen auspicari licet... . Deinde ad Gentis laudes... . Tertius locus continet celebritatis ipsius commendationem... . Postrema Poematis parts in uotis, atque exhortationibus sita est*». De poetices, p. 160.

14. J. M^o MAESTRE, «El tópic de «sobrepujamiento» en la literatura renacentista», *Anales de la Universidad de Cádiz* 5-7, 1988-89, p. 167-192.

tacere, noscere, dicere), de adjetivos que aluden tanto a la época presente como a la antigua (*reuersus, renouatus, priscus, nouus, uetustus*).¹⁵

Veamos solo dos ejemplos, uno referido al papa Borja y otro a su hijo César:

1. VII 21-25

*Vnus qui referat feratque caelum
quo nec Roma potens potentio
nec uidit, fateor, decentio,
nec uidit fateor seuerio
nec uidit fateorque iustio.*

Dos son los procedimientos encadenados que utiliza Cantalicio: predicado verbal *nec uidit* y abundancia de formas con el sufijo *-ior* del comparativo.

2. VII 43-53

*Quid de Caesare Musa Borgiano
hic nunc quid poterit referre nostra?
In uasto tenuis carina ponto
longe fluctuat et periclitatur.
Maior Caesare maior ille m
m Scipiadis, Achille m,
Torquatis quoque m et Metellis,
Marcellis quoque m et Camillis,
Thebanis quoque m et Pelasgis*

En este otro ejemplo César es *m* que Julio César, Escipión, Aquiles, los Torcuatos, los Metelos, etc.

MÉTRICA

Nuestro autor sólo se sirve de cuatro esquemas métricos: dístico elegíaco, endecasílabo falecio y la estrofa sáfica en un poema y el hexámetro dactílico en el último. El más usado es el dístico en 30 poemas: I, II, IV, V, VIII-XIV, XVI, XVII, XIX-XXII, XXV-XXXV, XL, XLII. El endecasílabo falecio es utilizado en 11: III, VI, VII, XV, XVIII, XXIII, XXIV, XXXVI-XXXIX. Estrofa sáfica: XLI y el hexámetro en el último: XLIII, una sola vez

15. El *taceat superata uetustas* de Claudiano (*In Rufinum*, I 296) es toda una declaración de principios, pues hace uso de tres palabras fundamentales: el verbo *tacere*, el adjetivo *superatus*, *-a*, *-um* y el sustantivo *uetustas*.

LA TRANSMISIÓN DEL TEXTO

El texto de los *Spectacula Lucretiana* es transmitido en dos manuscritos, uno de la Biblioteca «Nicolau Primitiu» con la signatura Mss/130 y otro en el ms. XVI A 1 ff. 12v-37v de la Biblioteca Nazionale de Nápoles que editó en 1996 el profesor Germano sin conocer todavía la existencia del de Valencia; el manuscrito de Valencia, originalmente formado por cuatro cuadernos ha perdido el segundo completo y casi todo el cuarto, presentando, por lo tanto, dos lagunas importantes en el texto. La profesora Liliana Monti Sabia realizó el estudio del ms. de Nápoles afirmando que se trataba de un ejemplar autógrafo que acabó convirtiéndose en una especie de *summa* de la poesía de su autor (p. 51), pues el volumen va dedicado al cardenal Bernardino de Carvajal ante la posibilidad de que se convirtiera en papa tras la muerte de Alejandro VI pero que Cantalicio retendría consigo al no darse esa circunstancia; por tal motivo, la profesora Monti Sabia concluye que debe tratarse de una última redacción revisada y corregida por Cantalicio en persona, que necesariamente habrá que tener en cuenta al editar cualquier colección de poemas de los que contiene (p. 54).

El ms. de Valencia es evidentemente anterior al de Nápoles, ya que se trata de un «esemplare di dono» para el papa Borja, que debía de haberse concluido antes de la muerte de Alejandro VI el 18 de agosto de 1503. De la comparación de ambos manuscritos puede deducirse, sin embargo, que el ms. de la Biblioteca Nicolau Primitiu ofrece, en general, lecturas igualmente fiables, y también errores no coincidentes por lo que ambos son copia de un mismo o diferente modelo. Veamos algunos ejemplos.

La mayoría de las variantes radican en expresiones sinónimas como: XXII 65 *nudata V: districta N*; XXV 14 *secula V: tempora N*; XXIX 9 *dorsa V: terga N*. Más significativas son éstas: I 14 donde el ms. de Valencia pone *ledere uoce*, expresión de carácter analítico frente a *commaculare* del de Nápoles; en VII 7 *Syriqve V: frente a sciuntque N*; VII 8 *Pannonii V: Teutonici N* o VII 15 *chara V: clara N*; XXVI 6 *antra V: arma N*.

Centrémonos en las diferencias del poema VII, que lleva por título: *AD ESTENSES NOBILITAS BORGIA*, en el que se encarece la nobleza del linaje Borja que conocen todos los pueblos de la tierra y mediante un anáfora de 7 versos que comienzan con la palabra *norunt* llegamos a los vv. 6-9 que presentan el siguiente tenor en el manuscrito de Valencia:

norunt Niliaci sciuntque Persae,
norunt hoc Solimi Syriqve reges,
norunt Pannonii feroxque Rhenus,
norunt hoc Rhodani fluenta Galli,

Frente al manuscrito de Nápoles:
norunt Niliaci sciuntque Persae,
norunt hoc Solimi sciuntque reges,

norunt Teutonici feroxque Rhenus,
norunt hoc Rhodani fluenta Galli,

Parece obvio que en el de Nápoles la repetición de *sciuntque* del v. 7 es debida a una distracción o salto de igual a igual, pues aunque el texto tiene sentido, sin embargo la lectura del de Valencia es más significativa pues se enumera un pueblo más, los *Syri*. El mismo argumento sirve para defender la lectura *Pannonii* frente a *Teutonici*, ya que este gentilicio parece sugerido por el siguiente *feroxque Rhenus*.

Sin embargo más abajo en los v. 15-16 leemos en el de Valencia:

urbs Hispanica, chara, grata nobis
urbs et Romuleis amata semper.

Frente al de Nápoles:

urbs Hispanica, clara, grata nobis
urbs et Romuleis amata semper.

Donde parece preferible la lectura *clara* referida a *urbs Hispanica*, mientras *chara* es redundante respecto de *amata*.

Otros casos afectan a la métrica. Así en VII 37 del ms. de Valencia falta una sílaba para que la escansión sea correcta, sílaba que sí incluye el ms. de Nápoles:

addas instaurata Vaticani frente al endecasílabo *addas et renouata Vaticani*.

Por el contrario en el poema XXIX 6 encontramos en el ms. de Valencia: *si non sum fallax, ille Lucullus erat* mientras que en el de Nápoles el pentámetro al leer *si non sum falsus, ille Lucullus erat*.

También en el ms. de Valencia el copista omite un verso que sí trae Nápoles (XXII entre 16 y 17), a pesar de lo cual el texto resulta inteligible, e inversamente en VI 58 donde el ms. de Nápoles lo suprime, siendo igualmente inteligible.

En cuanto a la datación del texto puede fijarse el término *post quem* en febrero de 1502, ya que el poemario concluye con la despedida de la comitiva romana que acompañó a Lucrecia hasta Ferrara, viaje que duró desde el 6 de enero hasta el 2 de febrero de 1502, durando las celebraciones festivas por la boda de Lucrecia con Alfonso 6 días, aunque la comitiva permaneció todavía unos días más en Ferrara. El término *ante quem* debe fijarse el 18 de agosto de 1503 cuando murió el papa Borja, deduciéndose que el inicio de la redacción de los *Spectacula Lucretiana* daría comienzo poco después de concluidos los esponsales y tendrían que haber finalizado antes de la muerte de Alejandro VI.

Por último decir que el manuscrito fue adquirido por Nicolau Primitiu a través del librero de Barcelona Joaquín Tuebols en 1955 y al manuscrito acompañaba una versión de los mismos debida a Manuel Jové (C. M. F.)

y datada en Cervera (Lleida), en 1930. Sin duda el padre Manuel Jové realizó la traducción «libre» sobre el manuscrito de Valencia ya que contiene sus mismas lagunas.¹⁶

16. Agradecemos a Carmen Gómez Senent, nieta de don Nicolau Primitiu y miembro del patronato y comisión permanente de la biblioteca Nicolau Primitiu las noticias sobre su adquisición. Del padre Jové, fusilado en Lérida el 26 de julio de 1936, en los primeros días de la Guerra Civil española, puede leerse una biografía en J. JIMÉNEZ, «El P. Manuel Jové, C. M. F. Notable latinista de nuestro siglo», *Helmantica* 4/13 (1953) 25-52, quien en la p.38 menciona entre los trabajos inéditos del mismo «Preparación del ‘Spectacula Lucretiana’, sin fecha».

EL AMOR DE PIERIO VALERIANO BAJO EL SIGNO DE OVIDIO

MONTSERRAT PONS TOVAR

Universidad de Málaga

Resumen: El siguiente artículo presenta un poema desconocido de Pierio Valeriano, *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet*, composición de su juventud. Al mismo tiempo trata de mostrar cómo el escritor humanista se sirvió del concepto de imitación múltiple, tal como fue definida por Petrarca, para dar a Laodamia una respuesta 1500 años después de la Heroida XIII.

Palabras clave: Literatura Neolatina

Summary: The following article introduces an unknown poem of Pierius Valerianus, *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet*, piece of his youth. At the same time it tries to show how the humanistic writer used the concept of multiple imitation, as it was said by Petrarca, to give Laodamia a response 1500 years after the XIIIth *Heroid*.

Keywords: Neolatin Literature

Giovanni Pierio Dalle Fosse, más conocido como Pierio Valeriano, nació el año 1477 y murió en 1558. Su vida transcurre, por tanto, en un periodo que está a medio camino entre el esplendor y la decadencia del Renacimiento.

A pesar de haber nacido en el seno de una familia de origen sencillo, ya en su infancia recibió una esmerada enseñanza humanística en la Scuola di Belle Lettere de su ciudad natal, Belluno, a cargo del preceptor Faustino Giosippo y a la edad de quince años sabía escribir poesía latina en diversos metros¹. Su formación se completó en Venecia junto a su tío paterno Urbano Bolzanio, que lo introdujo en los ambientes culturales de la «Ciudad de la Laguna», donde estuvo en contacto con personajes de la relevancia de Aldo Manuzio o los Bembo, Bernardo y Pietro. También en la «Serenissima» tomó lecciones de retórica con Marcantonio Sabellico, que lo apodó «Pierio delle Pieridi» por su capacidad para la poesía².

Tenemos noticias de su actividad docente a partir de 1509³, año en el que partió a Roma bajo la protección del cardenal Egidio da Viterbo para entrar a formar parte del círculo de humanistas promovido por León X en cuyo seno recibió encargos importantes como la cátedra de elocuencia del Collegio Romano⁴. Al cabo de quince años, a instancias del papa Clemente VII, se traslada a Florencia para hacerse cargo de la educación de Alejandro e Hipólito de Medici⁵ desde 1524 hasta 1527, el año del Saco de Roma. A partir de entonces, la vida de Pierio Valeriano, dedicada casi por entero a la corrección y ampliación de su obra magna, los *Hieroglyphica*, transcurre paralela a la azarosa situación política de la Italia del momento en busca de protección por las cortes de Bolonia⁶, Ferrara⁷ y, tras un paréntesis a cargo de una parroquia en Belluno, de Padua, ciudad donde fallece.

En lo que se refiere a su producción intelectual, la obra de Pierio Valeriano es amplia y abarca todas las disciplinas de los estudios humanísticos. Su obra literaria es igualmente extensa y parte de modelos ya consagrados en la Literatura

1. TICOZZI, *Storia dei letterati e degli artisti del dipartimento del Piave*, Belluno, 1813, I, pág. 14.

2. ANTONIUS VERDERIUS, *Vita auctoris*, en P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, 1610.

3. En 1509, huyendo de la guerra que asolaba el norte de Italia, Pierio Valeriano se vio obligado a refugiarse en Roma, ya que en 1508 Julio II impulsó la liga de Cambrai para recuperar los territorios que Venecia había ocupado en los Estados Pontificios. Un año después, las potencias que integraban dicha liga, Francia, España, el Papado, el Imperio, Mantua y Ferrara, derrotaron a Venecia en la batalla de Agnadello, vid. R. VILLARI, *Mille anni di storia. Dalla città medievale all'unità dell'Europa*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2000, págs. 165-166.

4. Vid. G. BUSTICO, «Due humaniste veneti. Urbano Bolzanio e Pierio Valeriano», *Civiltà Moderna*, 4 (1932), pág. 356.

5. F. TALAVERA ESTESO, «Las dos primeras ediciones de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano» en *Florilegio de Estudios de Emblemática*, La Coruña, 2004, pág. 626.

6. Permaneció en Bolonia como huésped de Achille Bocchi. A dicho personaje le dedica Pierio el libro VII de sus *Hieroglyphica*.

7. Más tarde se hospedó en la casa de Celio Calcagnini en Ferrara, a quien Pierio le dedica el libro VI de los *Hieroglyphica*.

italiana humanística en lengua latina, es decir, parte de modelos completamente definidos y delimitados en cuanto a sus reglas, su estilo y su lengua. Así en dos diálogos titulados *De literatorum infelicitate*, de 1529, narra la deplorable fortuna de muchos intelectuales amigos suyos acaecida tras el Saco de Roma⁸, y en *De Pro Sacerdotum Barbis* puso a prueba sus dotes para la declamación en prosa. De entre sus muchas obras poéticas destacaremos las oraciones fúnebres, como la recitada en Padua el año 1506 en honor del profesor de medicina Girolamo della Torre o la nenia que compuso con motivo de la muerte de Hipólito de Medici, contenida en el libro XLVIII de los *Hieroglyphica*. La poesía amatoria, escrita en su época de juventud, está representada en sus *Amorum Libri V*, el género elegíaco en el poema autobiográfico *Vitae suae calamitas* y la poesía didáctica en *De smilacis cultura*, poema escrito en hexámetros dactílicos cuya datación hay que situar entre octubre de 1533 y septiembre de 1534, en que dio a conocer el origen, las propiedades y la manera de cultivar el género de las esmiláceas, cuyas semillas transportó de Roma al territorio de Belluno para propagarlo en aquella región por orden del Papa Clemente VII⁹.

Como se puede observar, todos estos escritos guardan paralelo con las obras de otros autores anteriores, no sólo clásicos, sino también humanistas, que le sirven a Pierio como modelo, no sólo en cuanto al contenido, sino en algún caso incluso en cuanto al título, ya que *Parthenopei sive Amorum Libri* es el título de una de las obras más conocidas del magistral Giovanni Pontano, autor que también con anterioridad a Valeriano se había dedicado al mismo género didáctico en su famoso poema *De hortis Hesperidum sive de cultu citronum* acerca del cultivo del cidro.

La composición que nos ocupa, *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet*¹⁰, es un producto típico de la poesía cortesana del siglo XVI, expresión y reflejo de una sociedad que generó una literatura fundada en la imitación de los clásicos, acorde con el gusto de la clase social dirigente. En este sentido el poema de Valeriano se ajusta a un tipo de poesía amorosa a la que no puede pedírsele plasmación de personalidades humanas fuertemente individualizadas, sino una adecuación voluntaria de la personalidad a un gusto y estilo comunes por parte del poeta, destinada a la producción de obras dirigidas a un público educado en la tradición literaria grecorromana.

El poema de Valeriano, como su propio título indica, evoca otra epístola de Ovidio, la número XIII, titulada *Laodamia Protesilao*, de la que pretende ser

8. Ticozzi, *op. cit.*, págs. 130-132.

9. Ticozzi, *op. cit.* págs. 135-136.

10. La versión de la *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet*, en la que nos hemos basado a la hora de hacer nuestro estudio es la que se halla en los *Poemata*, págs. 43-45, incluidos en la edición de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano de Lyon del año 1602 realizada en la imprenta de Claudius Morillon a expensas de Paulus Frellon. Además de la *Epistola*, encontramos en los *Poemata* las siguientes composiciones: *Lusuum Liber Primus*, *Odarum alter*, *Carpionis fabula*, *Leucippi fabula*, *Vitae suae calamitas*, *In Franc. Grittei obitum Naenia*, *Monasticha in Iliados Homeri Periocham*.

respuesta. Conocida es la fortuna de Ovidio como poeta del amor a lo largo del tiempo, tal como él mismo quiso ser recordado,¹¹ así como la imitación simultánea por parte de sus contemporáneos de la colección de epístolas literarias de la que el propio poeta de Sulmona se proclama inventor¹² conocida como las *Heroidas*, ya que, según se desprende de un pasaje de *Amores*, fue un poeta amigo suyo, Sabino, el primero en imitarlo al responder a las *Heroidas* con cartas de los propios héroes a los que iban dirigidas las primeras. También durante la Edad Media gozaron de gran predicamento sus imitaciones así como su traducción al griego por Máximo Planudes a finales del siglo XIII. Asimismo, en el siglo XIV se observa la influencia de las *Heroidas* de Ovidio en el *Filocolo* de Boccaccio.

Sin embargo, los predecesores inmediatos de Pierio Valeriano en la composición de epístolas literarias al estilo de Ovidio fueron con toda probabilidad Enea Silvio Piccolomini con su *Historia de duabus amantibus* y, sobre todo, otro autor de la segunda mitad del siglo XV, llamado Basinio da Parma, alumno de otro insigne humanista belunés, Vittorino da Feltre, que desarrolló su actividad literaria en Rímimi al servicio de la corte malatestiana, alrededor de la cual se desarrolló una floreciente vida cultural centrada en la poesía lírica y el refinamiento artístico¹³. Una de sus obras más destacables, el *Liber Isottaeus*, es una colección de treinta elegías subdivididas en tres libros inspiradas en las *Heroidas* de Ovidio que celebran el legendario amor de Sigismondo Malatesta e Isotta degli Atti, aunque también muestran la influencia de Petrarca, modelo que pone de manifiesto la preferencia de Basinio por la imitación compuesta.

El modelo elegido para la *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet*, como veremos más adelante, refleja igualmente la inclinación de Pierio por la imitación compuesta, tal como fue propugnada ya por Petrarca, que ha de ser entendida como la suma de las virtudes de los mejores escritores con miras a que la obra resultante tenga un estilo propio y mejorado¹⁴. En cualquier caso, la elección del propio Ovidio en cuanto, *poeta doctus*, conllevaba influencias literarias varias que iban de Homero y los poetas trágicos griegos, por un lado, a Catulo, Virgilio y Horacio, por otro. De hecho en las declaraciones del propio Valeriano en sus *Praelectiones in Catullum* de 1523, que en cierto modo constituyen un pequeño tratado escolar acerca de la imitación, se observa una postura cercana a Poliziano y a Giovan Francesco Pico, tendencia dominante también en sus *Castigationes Virgilianae* de 1521¹⁵.

11. OV. *Tr.* 3. 73-76: Hic ego qvi iaceo tenerorvm lvsor amorvm/ ingenio perii Naso poeta meo/ at tibi qvi transis ne sit grave quisqvis amasti/ dicere nasonis molliter ossa cvbent.

12. OV. *Ars* 3. 345-346: Vel tibi composita cantetur Epistola voce/ Ignotum hoc aliis ille novavit opus.

13. Acerca de Basinio da Parma, vid. A. CAMPANA, *Dizionario Bibliografico Degli Italiani*, vol. VI, págs. 89-98, 1965.

14. Petrarca; *Epistolas Familiares*, 1. 8. 2 y 22. 2. 20.

15. Vid. A. DI STEFANO, «Pierio Valeriano e la nascita della critica catulliana nel secolo XVI», en P. PELLEGRINI (Ed.) *Umanisti bellunesi fra quattro e cinquecento*. Atti del Convegno di Belluno, 5 novembre 1999. Biblioteca dell' Archivium Romanicum. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 299, Leo Olschki editore, 2001, págs. 137-176.

La *Epistola, qua Protesilaus Laodamiae respondet* está dedicada a Lorenzo II de Medici¹⁶, que según consta en la propia dedicatoria sentía ya desde pequeño una especial predilección y ternura hacia la epístola ovidiana en la que Laodamia revelaba sus penas de amor¹⁷. El poema está editado en Venecia, el uno de febrero de 1505 (*Venetii, intra Calendas Februarias. M. D. V.*), pero desconocemos la fecha exacta de su composición, si bien se podría apuntar octubre de 1498, momento en el que Pierio fue a Venecia invitado por Bernardo Bembo, anfitrión de los Medici, que buscaban por aquel tiempo en la alianza con Venecia la posibilidad de volver a Florencia¹⁸. Por aquellos días el erudito belunés coincidió con Lorenzino, que disfrutaba de una breve estancia de estudios en Venecia, mientras su familia se encontraba en el exilio de Roma tras la «caccia» de 1494. Todo apunta a que el joven Medici se hospedó junto a su preceptor Varino Favorino¹⁹ en casa del banquero Girolamo Lippomani, lugar al que también acudió Urbano Bolzanio que, según parece, se encontraba en la «Serenissima» para asistir a Aldo Manuzio en la corrección y edición del *Thesaurus* de Favorino²⁰.

En lo que se refiere a las fuentes mitográficas, desconocemos a ciencia cierta de qué obras se valió Ovidio a la hora de la composición de la *Heroida* XIII. Entre las griegas se pueden apuntar el *Protesilao* de Eurípides y las alusiones al mito que aparecen en la *Iliada* de Homero²¹. Entre las fuentes romanas cabe destacar la *Protesilaudamia* del preneotérico Levio, de la que apenas hay noticias, y el poema 68 de Catulo, que trata de manera bastante escueta el tema²².

La leyenda reconstruida a partir de los testimonios literarios aludidos y de los estudios acometidos por los mitógrafos narra el destino ineluctable del héroe tesalio Protesilao, descendiente de Deucalión e hijo de Ificlo y Astíoque. Protesilao figura entre los pretendientes de Helena y como consecuencia de su pacto con el

16. Hijo de Pedro II y de Alfonsina Orsini, nació en Florencia el año 1492. Su tío paterno, León X, protector de Pierio Valeriano en Roma, lo nombró capitán general de la Iglesia y le entregó el ducado de Urbino en 1515. Maquiavelo le dedicó *El príncipe* al ser proclamado ese mismo año capitán general de los florentinos y encarnar, en teoría, el mejor instrumento para los propósitos expansionistas de León X, (Vid. H. PUIGDOMENECH, pág. 71, en Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe. La Mandrágora*, Madrid, Cátedra, 1993). De su matrimonio con Madeleine de la Tour d' Auvergne nació Catalina, la futura reina de Francia. Murió de sífilis en la misma ciudad que lo vio nacer el año 1519, apenas dos meses después del nacimiento de su hija.

17. Pierio Valeriano, *op. cit.*, pág. 43: *Reginae sortem infelicissimam, non secus ac si res ageretur tua, dolere videbaris.*

18. P. SCAPECCHI, «Vecchi e nuovi appunti su frate Urbano», págs. 109-110, en P. Pellegrini (Ed.) *Umanisti bellunesi fra quattro e cinquecento*, págs. 107-118.

19. Se trata de Varino Favorino, monje y lexicógrafo italiano, discípulo de Angelo Poliziano y de Giovanni Lascaris, preceptor de varios miembros de la familia Medici. Escribió un diccionario de la lengua griega, *Thesaurus Cornucopiae et horti Adonidis*, dedicado a Piero de' Medici. También, tradujo los *Apotegmas* de Estobeo.

20. P. SCAPECCHI, *op. cit.*, pág. 110.

21. HOM. *Il.* II, 695; XIII, 681; XV, 705.

22. Acerca de las fuentes mitográficas, Vid. A. RUIZ DE ELVIRA, «Protesilao y Laodamia», *Cuadernos de Fil. Clás. Est. Lat.*, n. S. 1, Univ. Complutense, Madrid, 1991, págs. 139-158.

padre humano de ésta, Tindáreo, se vio obligado a participar en la Guerra de Troya al frente de un contingente de cuarenta naves. Al partir para Troya, Protesilao acababa de casarse con Laodamía, pero el matrimonio había sido celebrado de forma incompleta, ya que quedaron por realizar los sacrificios del ritual. Como castigo por este sacrilegio, Protesilao fue la primera víctima de los troyanos cuando saltaba de su barco para poner pie en Asia. Laodamía, al quedar viuda, confeccionó una estatua de cera, fiel reproducción del difunto, que fue la causante de su muerte, ya que Acasto, su padre, mandó arrojar la figura al fuego en una ocasión en que encontró a Laodamía abrazada a esta. La joven decidió suicidarse siguiendo el mismo camino que la efigie y murió abrasada²³.

Los aspectos del mito tratados por Ovidio en la *Heroida* XIII son, como cabía esperar, alternativos a la versión más conocida de la leyenda, y se basan, en primer lugar, en un augurio siniestro, bien el que pesaba sobre Protesilao (vv.49, 84), conocido por su padre, según los *Comentarios a la Iliada* de Eustacio (II. II. 701)²⁴, y conocido también aquí por Laodamía, sin mención alguna a su suegro, bien el que pesaba sobre el joven desconocido que fuera el primero en pisar la tierra dárdana (vv. 91-92, 133), como quedó recogido por Apolodoro (epit. III, 29 Schol. Lyc. 245 y 246)²⁵. Como puede comprobarse el tema del augurio es recurrente en la epístola de Ovidio y se intercala al mismo tiempo con el tema de la Guerra de Troya y con el de las cuitas de amor de la trastornada Laodamía sin orden fijo, reflejando el temor que siente la protagonista de perder a su marido. El elemento legendario que se halla, en segundo lugar, es el de la figura de cera con el aspecto de Protesilao (vv. 149-150), que en esta versión fue elaborada antes de que el héroe volviera a Tesalia como consuelo para su esposa. La efigie a la que Laodamía abraza y besa es una muestra más del tormento que sufre al encontrarse alejada de su marido y que hará que ella lo siga hasta el Infierno si este perece (v.162), tema recogido también por Eustacio²⁶. Al elemento mitológico cabe añadir un fuerte componente antibelicista típico de los poetas elegiacos romanos que culmina en el verso 82: *bella gerant alii; Protesilaus amet!*²⁷, así como la alabanza al amor conyugal.

Los aspectos del mito que toma Pierio Valeriano, por el contrario, han sido extraídos de versiones consagradas por los clásicos. El poema un poco menos extenso que el de Ovidio²⁸, prescinde de la fórmula epistolar de saludo que introduce la *Heroida* XIII y responde a un esquema retórico consistente en un exordio (vv. 1-62) en el que Protesilao le confirma a su esposa que, efectivamente, se encuentra retenido en Áulide con el resto de la flota griega por la

23. P. GRIMAL, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989 (s. v. Protesilao y s. v. Laodamía).

24. A. RUIZ DE ELVIRA, *op. cit.* pág. 154.

25. A. RUIZ DE ELVIRA, *op. cit.* págs. 141.

26. A. RUIZ DE ELVIRA, *op. cit.* págs. 146.

27. OV. *Ep.* 13. 82.

28. El poema de Valeriano consta de 75 dísticos elegiacos, mientras que el de Ovidio de 82.

ausencia de vientos propicios para la navegación, precisando, además que la estación del año es el invierno, elemento tomado con toda probabilidad de Catulo (68, 81-83)²⁹. Al mismo tiempo le reprocha que descuide su aspecto y se entristece por las noches de insomnio y la falta de apetito de Laodamía. En esta primera parte predomina el tema del amor desgraciado reflejado en el campo semántico del miedo, la tristeza y de la queja, como se puede comprobar en los verbos *quaeris* (v.9), *quaeror* (v. 11), *mori cuperes* (v. 25), *doleam* (v.59), *crucias* (v.65); los sustantivos *doloribus* (23), *tantos dolores* (v.39), *mors* (v. 26), *poenas* (v. 35), *damna* (v. 40), *luctu* (v. 43), *fletibus*; los adjetivos *tristis* (v. 11), *triste* (v. 62), *maesta* (vv. 13 y 43), *fletis* (61) o bien las exclamaciones *me miserum* (v. 23), *miserum me* (v. 25).

A continuación, se desarrolla una argumentación destinada a desterrar los miedos de Laodamía provocados por el oráculo (vv.63-78) en la que el héroe hemonio intenta convencer a su esposa de que Héctor y Paris, a pesar de estar especialmente dotados para la guerra, tendrán que enfrentarse a diestros guerreros aqueos tales como Menelao y Aquiles, razón por la que no tiene nada que temer. Esta sección del poema guarda en lo que respecta al estilo y lenguaje cierto paralelismo con otra *Heroida* XVI, escrita por Paris en la que éste comina a Helena a desechar todo temor a que su amado perezca en la guerra (vv. 341-378). Por otro lado, tiene un marcado acento patriótico y belicista en oposición al mensaje pacifista ovidiano puesto en boca de Laodamía: «Que otros hagan la guerra, Protesilao ame». De hecho el dístico introductorio reza de la siguiente manera (vv. 63-64)³⁰:

*Auspicium quid triste times? Felicius omen
Pro patria fertur praelia laude geri.*

El esquema retórico del poema de Pierio Valeriano prosigue en tono épico con la narración de los prodigiosos acontecimientos que tuvieron lugar en Áulide con anterioridad a la Guerra de Troya y las predicciones que realizó acerca de estos el adivino Calcante (vv. 79-128). El tema ya había sido tratado igualmente por Ovidio, que en el libro XII de las *Metamorfosis* (vv.8-38) describe la aparición de la serpiente que devora a ocho gorrioncillos y a su madre para posteriormente convertirse en piedra y, a continuación, narra la causa de la falta de vientos favorables para emprender rumbo a Troya: la víctima propiciatoria que Agamenón debía ofrecer a Diana. Sin embargo, Pierio se basa para la narración del primer portento en la versión del canto II de la *Iliada* (vv.300-330), hecho que se corro-

29. A. RUIZ DE ELVIRA, *op. cit.* pág. 141. También se observa la influencia del poeta de Verona en la dedicatoria: *quod ineptiolas meas. qualescunque sint, tuque et Varinus praeceptor tuus eruditissimus, acerrimoque iudicio vir, apud vos hospitari benigne patiamini*. Cfr. CATUL. 14b, 1-3: *Siqui forte mearum ineptiarum/ lectores eritis manusque vestras/ non horrebitis admovere nobis*.

30. PIERIO VALERIANO, *op. cit.* pág. 44.

bora en un pasaje del libro I de los *Hieroglyphica*³¹. Es más, los versos 85-89 son prácticamente una traducción al latín con pocas variaciones de los versos 305-310 del canto II del poema homérico³²:

*Rettulit nobis sapiens oracula Calchas,
Calchas diuino numine fatidicus.
Visa etiam horrifici nuper portenta draconis:
Quae fati nobis signa fauentis erant.
Numque sub umbrosa platano dum sacra paramus,
Qua nitidae it sacro gurgite riuus aquae.*

Por otro lado, se observa en el lenguaje y el estilo la impronta de Virgilio especialmente en la descripción de la serpiente, que recuerda más bien a la que en Ténédos asesinó a Laocoonte y a sus hijos que a la descrita por Ovidio en las *Metamorfosis*. Destacamos, a modo de ejemplo, el paralelismo existente entre los versos 93-94 del poema de Pierio con el verso 208 del libro II de la *Eneida*³³:

*Lumine flammanti maculoso tergore, cauda
Immensa, implicita mille uoluminibus.*

El poema se cierra con un epílogo de veintiún versos, los que van del 129-150, en los que se vuelve a retomar el tema del amor centrado en el futuro reencuentro de los jóvenes esposos. En esta sección Protesilao afronta su futuro conyugal lleno de esperanza pues, como dice el verso 130, todos los augurios son propicios: *Augurat cunctus optima signa boni*. El lenguaje se hace eco de la actitud positiva, en contraste con el exordio del poema, y se refleja en los sustantivos *amplexa* (v. 133), *multa oscula* (v. 134), *gaudia* (v. 138) y en los adjetivos *felix* (vv. 139, 141), *unanimis* (v. 142), *bona* (v. 142), *placida* (v. 143), *beata* (v. 144), que igualmente desprenden optimismo y felicidad. El estilo es ovidiano y los versos 134-137 corren paralelos a los versos 113-118 de la *Heroida* XIII, culminando en los versos 135-136 calcados de los versos 115-116 ovidianos³⁴:

*Tunc ego, tunc lecto tecum bene iunctus in uno,
Militiae referam splendia facta meae.*

31. PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica*, Lyon, 1602, fol. 13. r: *Interrogantibusque comitibus, cur non potius annos IX. interpretatur, cum ex passere et pullis octo a serpente deuoratis apud Homerum annos identidem nouem Calchas intellexisset: editi iam illi fuerant, respondet Apollonius, hi uero adhuc in utero nondum foeturam compleuerant, quare mensibus potius quam annis assimilantur.*

32. HOM. *Il.* II. 305-310.

33. VERG. *A.* 2. 208: *pone legit sinuatque immensa uolumine terga.*

34. OV. *Ep.* 13, 115-116: *quando erit, ut lecto mecum bene iunctus in uno / militias referas splendida facta tuae?*

Incluso la fórmula epistolar con la que concluye la composición de Pierio Valeriano es prácticamente la misma que emplea con una ligera variante la Laodamía de Ovidio³⁵:

Est mihi cura tui, sit tibi cura mei.

A modo de conclusión, señalaremos las características más destacables del poema que someramente acabamos de analizar. *La Epistola qua Protesipaus Lodamiae respondet* de Pierio Valeriano responde a un género característico de la literatura italiana humanística en lengua latina, el de una poesía amorosa en la que la realidad autobiográfica del poeta desaparece así como la plasmación de sus propios sentimientos, como demuestra el hecho de haber constituido el mito en primer plano y la declaración del propio Valeriano en la dedicatoria del poema: *sumpta Protesilai persona, Laodamiam epistola consolaueri voluerim*, para ajustarse a una estética en la que procura expresarse con elegancia y finura. La obra responde a un ejercicio social y es producto de un ambiente cortesano, que, como tal, va dirigida a una minoría intelectual y está dedicada a un miembro de la élite florentina, Lorenzo II de Medici.

Por otro lado, queda patente la preferencia por el modelo de imitación compuesta tendente a la superación del original en la que se basa Valeriano a la hora de la composición de su *Epistola*, modelo en el que queda desterrado el concepto de copia servil del original. Sirva como prueba el hecho de que el poeta de Sulmona, según parece, parte de Apolodoro y de otros autores griegos recogidos por Eustacio como fuentes mitográficas, mientras que Pierio recurre a Homero, Virgilio y Catulo. En lo que se refiere a la estructura de ambos poemas, si comparamos la *Heroida* XIII de Ovidio con la *Epistola* de Pierio Valeriano se puede comprobar cómo la primera, salvo las fórmulas epistolares de saludo y despedida que la introducen y la cierran, carece de orden lógico, pues en ella se entremezcla el tema del anhelo amoroso con el del augurio nefasto de la muerte del marido y con los peligros que arrostrará éste en el frente troyano, dando como resultado la carta de una mujer enamorada escrita tras varias noches de insomnio en la que se combina el elemento irracional de la psiquis humana con el mensaje antibelicista. La *Epistola* compuesta por Valeriano, por el contrario, está estructurada de una manera más lógica y, si bien contiene elementos típicos de la poesía elegíaca amorosa, combina con éstos el tono épico, tras el cual se observa la huella de Virgilio, en un esquema equilibrado de los diferentes temas: amor-guerra-amor. Por otro lado, puede decirse que, en cierto modo, es más objetiva que la *Heroida* de Ovidio en el sentido de que constituye una crónica de los acontecimientos previos a la Guerra de Troya que tuvieron lugar en el episodio de Áulide.

Por último, queremos destacar que la combinación de todos estos elementos tiene como resultado final una composición poética bastante lograda y meritoria.

35. Cfr. OV. *Ep.* 13. 164: *si tibi cura mei, sit tibi cura tui.*

[43] **IOAN. PIERIVS VALERIANVS**
 LAVRENTIO MEDICI PETRI
 CLARISSIMI F. S.

Meministi Laurenti Clarissime (cur enim hoc exciderit tibi, qui praeter reliqua absolutissimae eruditionis ornamenta, memoria plurimum valeas?) meministi inquam quum, duris temporibus, Venetiis apud Lippomanos ageres, quantum Nasonis epistolam, puer adhuc, illam admirarere, quam Laodamia ad Protesilaum scribit. quam, exornauit: quos tu quum recitares, magna Hieronymi ipsius Lippomani, ac Urbani patru mei delectatione, Reginae sortem infelicissimam, non secus ac si res ageretur tua, dolere videbaris. Quare factum est, vt eadem ego quoque miseratione adductus, afflictam viraginem, tam pio, tam casto amore flagrantem, luctu et lachrymis intabescere diutius non sim paussus: ac sumpta Protesilai persona, Laodamiam epistola consolari voluerim. Quam tuae dicendam humanitati merito iudicauit, vt qui Protesilai discessu incredibili dolore videbaris affici, eiusdem aduentus pollicitatione aliquantulum leueris. Habebis igitur hoc a Valeriano tuo munusculum, non vt me quicquam putem obtulisse, sed recepissem plurimum: quod ineptiolas meas, qualescunque sint, tuque et Varinus praeceptor tuus eruditissimus, acerrimoque iudicio vir, apud vos hospitari benigne patiamini. Valete nostri memores. Venetiis, intra Calendas Februarias. M. D. V.

[44] **IOANNIS PIERII VELERIANI**
 EPISTOLA, QVA PROTESILAVS
 LAODAMIAE RESPONDET

Aulide dum vento Danai retinente moramur
 Et fera, non grato tempore, saeuit hyems:
 Optatam accepi mea Laodamia salutem,
 Et mihi dilecta uerba notata manu.
 O utinam haec lingua potius tu uerba tulisses,
 Aut ego dixissem, dulcis Acastis aue.
 Oscula tot fixi ceris, quot uoluit arenas
 Instabili Euripus saepe uolutus aqua.
 Quod quereris nimium uentos nocuisse fauentes,
 Qui cita discessus causa fuere mei:
 Tristis et ipse queror sed quid iuuat ora, comasque
 Scindere, quum facto bella trahente petam?
 Maesta die, noctuque iaces: nec mitis Acastus,
 Nec socer Iphiclus, nec iuuat ipsa parens.
 Siccine, quam uolui semper uidisse beatam,
 Lux mea, tam misera perdita sorte doles?
 Cur diadema negas capiti regale? Nec ostrum
 Induis, et cura est pectere nulla comam?
 Squallidumque humili cur uelas corpus amictu?

Ieiuno tenuem cur trahis ore cibum?
Nuncius, Aemonia qui uenit ab urbe, petitus
Exposuit flenti talia facta mihi.

Me miserum, pro me tot chara doloribus uxor,
Insolabiter discrucitata gemis.
Atque mori cuperes: miserum me, siste furorem:
Ne tua sit binis mors data corporibus,
Scilicet ipse diem postrero, solemque tueri,
Si tam dilecta coniuge cassus ero?
Non sinus Ambraciae? Non littora Leucados alta
Sint mihi, supremae Deucalionis opes.
Sed feret auxilium mihi formidabilis Aegon,
Fixa uel in medio pectore cuspis atrox.
Ergo ne eis ne uera tuo sis causa marito,
Chara feram abstineas Laodamia manum,
Namque prauis animae pendent, sub iudice poenas,
Insontes lethum quae peperere sibi.
Has fera Tisiphone diris accincta flagellis:
Assiduo insultans uerbere saeua ferit.
Noli ergo tantos, noli (mea uita) dolores
Conciperes, ut Stygia damna petamus aquae.
Quare laboranti potius solatia cordi:
In luctu properat maesta senecta graui.
Vtile, quod monui, mihi sed praestare negatum:
Quod mihi non capio, do tibi consilium.
Ipsi ego sum potius monitu sedandus ab isto,
Quem desiderii flamma perurit edax.
Non ita suppositis taedis adolentur aristae,
Ignea ut indomitus corda peredit amor.
O quates studium venandi finximus aptum,
Ut peterem aërei culmina summa iugi.
Scilicet hinc patriae prospecto cacumina terrae,
Ut sic igniculi pars sit adempta mei.
Is Nymphaeus apex buxo spectandus amoeno,
Pelios Ossa, Othrys, Pindus, Olympus is est.
Lene relaxandi studium fortasse uocabis:
Lene, sed a nulla parte iuuare potest.
Acrius immo animum torquet, quia cerno negata:
Maior enim in uetita re furore esse solet.
Sed magis ut doleam, nostri tu causa doloris:
Quod tantis pro me fletibus ora rigas.
Ante oculos uolitat semper tua flentis imago,
Nec mihi luce ulla est, nec mihi nocte quies.

Auspicium quid triste times? felicius omen
 Pro patria fertur praelia laude geri.
 Quid trepidam falsa crucias formidine mentem?
 Quod lethale putas hostibus omen erit:
 Hectors, quem metuis nostro si occurrerit ensi,
 Sentiet Aemonia fulmina saeua manus.
 Hunc Telamonides bello sibi tradier opta,
 Quem saxo feriat, quem petat ense ferox
 Sed magis inuictus, ueloxque affectat Achilles
 Imbuere hoc hastam sanguine Peliadem.
 Illi etiam tacitis insomnia uisa tenebris,
 Hectoreo ut cupis tincta cruore rubet.
 Irruet imbellum fortis Menelaus in hostem,
 Et petet ingenti de legione Parin.
 Ve tibi raptor, opem placidae implorato Diones.
 Marte opus imbello, non Venere esse reor.
 Inuitis nos bella deis tentare uereris,
 Sunt potius monitu quae peragenda deum.
 Iuppiter aegea clamat sublimis ab unda,
 Vertite periuri Laomedontis opes.
 Multa monent etiam diuum responsa, futurum
 Vt iaceant Graia Pergama celsa manu.
 Rettulit haec nobis sapiens oracula Calchas,
 Calchas diuino numine fatidiciu.
 Visa etiam horrifici nuper portenta draconis:
 Quae fati nobis signa fauentis erant.
 Namque sub umbrosa platanum dum sacra paramus,
 Quae nitidae it sacro gurgute riuus aquae.
 Ecce repentino prorupit in aëra saltu,
 Serpens ingenti corpore terribilis:
 Lumine lammanti, masculoso tergore, cauda
 Immensa, implicita mille uoluminibus.
 [45] In summamque imae platanum sublatus ab ara
 (omnis quae nobis Iuppiter excierat)
 Nactus, ibi nidum, pullos rapito octo, uolante.
 Circum filiolos cum genetrice uorat.
 Deinde (quis hoc credat? Uix nos, qui uidimus, ipsi
 Credimus) in saxum dirigit coluber.
 Haec ubi Testorides prospexit monstra, Pelasgi
 Ite, ait Iliacos depopulate Lares.
 Sunt ecce auspiciis praesentia numina uestris,
 Hoste sub Argolico Dardana tecta acadent.
 Vnanimis ergo, concordis uoce, miramur
 Laomedontaeo funera acerba solo.

Nec patriam redisse piam iurauimus omnes,
Ni ruat excidio Troia subacta graui.
Nec mora, quum primum pelagus sed aueritiras
Euboicum linquet classis Achina solum.
Accipe, ne timeas mihi dira pericula ponti,
Cur modo difficiles incubuere noti.
Incantus ceruam iaculo transfixit Atrides,
Dictynae fuerat quae fera grata deae.
Illa, ultura nefas uentos exciuit ab ora
Treicia, et fractis aequora uersat aquis.
Attamen, ut Vates canit, haec errata piabit
Ex Agamemnonio uictima caesa lare.
Est ideo prudens Argos dimissus Vlysses,
Noctiuage ut uectet sacra litanda deae.
Ocyus ille aderit: placidum iam cernitur aequor,
Et rabidos uenti deposuere sonos.
Ibimus ergo omnes: placato numine, laeti,
Vltores quo nos Troia fata uocant.
Corruet, atque potens olim feret ilios arma
Dorica, seruili terra premenda iugo.
Deinde petet celebri patrios cum laude penates,
Cum praedabunda Graia carina manu.
Tunc me consicipies (mens si mini conscia recti,
Augurat cunctus optima signa boni.)
Illustrem factis, spoliis praedonis onustum,
Vectantem Iliades ad tua iura nurus.
Accipies redeuntem cupidis amplexa lacertis:
Multaque serapies oscula, multa dabis.
Tunc ego, tunc lecto tecum bene iunctus in uno,
Militiae refereram splendida facta meae.
Praeteriti nos tunc flectus meminisse iuuabit.
Intermissa duplex gaudia pondus habent.
Spero equidem, Troia post fata nouissima, felix
Aemonis Aemonii coniugis uxor eris.
Vxor eris felix, reliquae post tempora uitae,
Vnanimis mecum sorte fruire bona.
Philacidas placida post haec in pace regemus.
O desiderio uita beata meo.
Interea absentem patienter ferto maritum,
Charior o propria Laodamia die.
Hac uirtute diu persta, o fidissima consors:
Nec luctu et Lachrymis diriguisse uelis.
Sic rogo, seruandae maior tibi cura salutis.
Est mihi cura tui, sit tibi cura mei.

LECTURA DE POETAS LATINOS EN LOS *HIEROGLYPHICA* DE
PIERIO VALERIANO (LIBROS XIII-XVIII)

GEMA SENÉS RODRÍGUEZ- VICTORIA EUGENIA RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad de Málaga

Resumen: El carácter enciclopédico de los *Hieroglyphica* se testimonia en la multiplicidad de fuentes clásicas, cristianas, medievales y contemporáneas vertidas en esta obra. Este trabajo estudia y proporciona algunos ejemplos de las fuentes poéticas latinas utilizadas por Valeriano en la interpretación de los símbolos de los libros XIII- XVIII. Al mismo tiempo se incluyen otros testimonios de la tradición simbólica y emblemática que se sirven de los mismos poetas latinos.

Palabras clave: Poetas latinos; Pierio Valeriano; tradición simbólica y emblemática.

Summary: The encyclopaedic character of the *Hieroglyphica* is born witness in the multiplicity of classic, Christian, medieval and contemporary sources spilt in this work. This paper studies and provides some examples about the poetical sources Latin used by the scholar Valeriano in the interpretation of the symbols (books XIII – XVIII). At the same time there are included other testimonies of the symbolic and emblematic tradition that use the same latin authors.

Keywords: Latin poets; Pierius Valerianus; symbolic and emblematic tradition.

«... Pierio no hubiera podido vivir en otro lugar. Necesitaba la atmósfera del palacio, su tono, sus bibliotecas, sus antiguas colecciones; sentir que su sombra prolongaba tantas sombras memorables, la de Marsilio Ficino, la de Poliziano, la de Pico de la Mirandola...»

Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo*.

Para los hombres del Renacimiento, herederos directos de las tradiciones antiguas, la arcana y fascinante cultura egipcia constituye un caudal para poner de relieve los aspectos simbólicos del lenguaje jeroglífico. Entre estos hombres sobresale sin igual la figura de Iohannes Pierius Valerianus Bolzanius, quien ejerció una notable influencia entre sus contemporáneos: su cosmovisión plasmada en la monumental exégesis simbólica de sus *Hieroglyphica* permitirá que buena parte de la riqueza de las civilizaciones pasadas se imprima en las artes y en la literatura, y atraiga las miradas de emblemistas y tratadistas simbólicos de los siglos XVI y XVII.

Una realidad bien ilustrada en los *Hieroglyphica* es la atención privilegiada que recibe el mundo clásico en las obras de estos humanistas y la referencia omnipresente de la poesía latina. Clave fundamental para entender el vastísimo elenco de fuentes insertadas en esta obra es tener presente, en primer lugar, que el parentesco con Urbano Bolzani¹, al tiempo que le proporcionaba un sabio magisterio, lo ponía en contacto con colecciones y bibliotecas, imprescindibles para comprender el acopio de conocimientos de este humanista; en segundo lugar, que el ambiente de su formación giraba en torno a la interpretación alegórica y simbólica afín a los círculos neoplatónicos de la época².

Preguntarnos si la amplia variedad de autores que maneja, de distintos géneros y épocas, son lecturas directas, buscadas deliberadamente, no nos aportaría datos tan interesantes como el saber que partimos de unos textos sujetos a la recepción e interpretación de los autores clásicos, y que, en todo caso, la originalidad radicaría en el modo en que cristalizan las citas en las explicaciones de los símbolos. Es, por ello, que nos parece más aconsejable valorar el soporte de las fuentes y el modo en que las utiliza.

Dado que una investigación sobre el *modus operandi* de la recepción de fuentes exigiría un ingente acopio de referencias, hecho que en los *Hieroglyphica* desbordaría cualquier intento, optamos por centrar este análisis en las raíces de la poesía latina sin descartar la posibilidad de estudiar más detenidamente en

1. Sobrino de Urbano Valeriano Bolzani, quien se relacionó con humanistas como Francesco Colonna o Giovanni de Medici (Papa León X), entusiasta este último del mundo de los jeroglíficos.

2. Cf. C. S. CELENZA, «Late antiquity and florentine platonism: the post Plotinian's Ficino», *Marsilio Ficino: his theology, his philosophy, his legacy*, ed. M. J. B. ALLEN and V. REES with M. DAVIES, Brill Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 71-90.

otro momento las demás fuentes poéticas, griegas y humanísticas. Nuestro campo de observación se limitará, pues, a los poetas latinos, y atenderá a los libros XIII al XVIII de los *Hieroglyphica*, a través de los cuales destacaremos las principales fuentes poéticas de las que se sirve Pierio Valeriano al exponer y comentar los distintos valores simbólicos de la liebre, la zorra, la cigüeña, el milano, el buitre, el ratón y la serpiente.

Autores de transición con el mundo griego, poetas de la escena, como Plauto o Terencio, junto con Livio Andrónico, nos sirven para comenzar este somero recorrido simbólico-poético.

La *effoeminatio* atribuida a la liebre queda documentada especialmente a partir de un verso presente en Livio Andrónico (Andr. *Com.* 8) y Terencio (Ter. Eun. III 1): *Tute lepus es et pulpamentum quaris*:

P. Val. XIII, 5: *tum etiam propter pulpamenti uim, de quo Liuii Andronici dictorium peruulgatum, quod Terentius, ut Flauius Vopiscus attestatur, ab eo mutatus est, Tute lepus es et pulpamentum quaris, a Graecis uero Liuius acceperat, ita dicentibus, δασυππος κρεων ἐπιθυμει.*

Ahora bien, la elección de este verso conecta a su vez con la influencia que ejerce Erasmo en los ambientes humanísticos, ya que, entre otras razones, el carácter especialmente didáctico y ejemplarizante de los *Adagia* se acomodaba bien a estos comentarios. En este caso, es precisamente el verso terenciano el título de una de sus sentencias. La cita en los *Hieroglyphica* va acompañada de explicaciones sobre la procedencia y autoría del verso, que igualmente quedan precisadas en el *adagium* de Erasmo.

Otra lectura habitual al servicio del significado simbólico son los versos de la comedia plautina: los versos de la colección fragmentaria documentan el hábitat del castor; las escenas del *Truculentus*, el *Trinummus* o *Epiducius* apoyan valores varios de la *uipera* como «la herida amorosa» y «el placer extinguido»; el símbolo del buitre como *terminus* («el límite»); o, incluso, Pierio detalla la claridad de Plauto (*mihi uidetur Plautus rem expressisse*) al expresar la astuta naturaleza del ratón.

P. Val. XIII, 20: *Vnde Plautus: sic me subes quotidie quasi fiber salicem* (Plaut. *Fragmenta fabularum incertarum in aliis scriptis seruata*, XII, 26)

P. Val. XIV, 29: *Et scite Lysitetes Plautinus adolescens Trinumno, amorem lascium latebricolarum hominum corruptorem uocat.* (Plaut. *Trinummus*, v. 237a)

P. Val. XIV, 33: *Deque optima ualetudine Plautus ait, pugilice, atque athleticae: nam membra fortia uegetaque magis omnino ea sunt, quae minus sese uoluptatibus et nequitiae dederunt.* (Plaut. *Epiducius*, v. 20)

P. Val. XIII, 34: *sed praecipue mihi uidetur Plautus rem expressisse, ubi Phronesium Dinarcho suadere conatur, ut multiuolus sit in re uenerea: sic enim ait:*

Sed tamen cogitato mus pusillus quam sit sapiens bestia, aetatem qui uni cubili nunquam committit suam, qua si unum obsideatur, aliunde profugium quaerit. (Plaut. *Truculentus*, v. 865)

P. Val. XVIII, 10: *Hinc illud apud Plautum, Truculento, de coenipeta Dymarchus ait: iam quasi uulturii triduo prius praediinant quo die esuri sint.* (Plaut. *Truculentus* 2, 3, 337)

Dentro de la poesía arcaica, se comprueba el interés, en un *continuum* que no distingue géneros ni períodos, por acoger autores variados y por emitir una valoración sobre el autor. Es el caso de los versos de Pacuvio (Pac. *Trag.* 86) que testimonian la acertada interpretación de la serpiente como *mundi machina*, y a los que considera *luculentissimis uersibus*.

P. Val. XIV, 2: *quod ex nostris optime Pacuuius intellexit, ad hoc luculentissimis his uersibus alludens: Quicquid est hoc, omnia animat, format, alit, / auget, creat, sepelit, recipitque in sese omnia, / omniumque idem est pater, indidemque eadem / quae erunt deintegro, atque eodem occidunt.*

Y, en tanto que buena parte de la actividad filológica del belunense está dedicada al análisis y comentario de Catulo³, no duda en incorporar en su listado de fuentes sus versos, bien como referencia indirecta, cuando, sobreentendiendo el pasaje, se alude al *lepidissimo Catullo* en el desarrollo del símbolo de la *effoeminatio leporis*, al comparar el afeminamiento de Heliogábalo con el de Talo:

P. Val. XIII, 5: *Idque tum propter pilorum mollitiem, quam Heliogabalus in lasciuioribus deliciis una cum perdicum plumulis subalaribus habuit, quamque lepidissimam adnotat Catullus in foedae mollitudinis scorto...*

Catul. 25, 1: *Cinaede Talle mollior cuniculi capillo / uel anseris medullula uel imula oricilla / uel pene languido senis situque araneoso /*

o bien más explícitamente, se constata el referente catuliano (Catul. 37, 11) en la explicación de la liebre como símbolo de *Hispania: Cuniculosae Celtiberiae fili*.

P. Val. XIII, 11: *Et Catullus ab hoc animalium genere Hispaniam insigniuit, ubi dixit epigrammatibus: « Cuniculosae Celtiberiae fili ».*

3. J. Haig Gaiser, «The Catullan Lectures of Pierius Valerianus», S. P. Revard-F. Rädle-M. A. di Caesare (ed.), *Acta Conuentus Neo-Latini Guelpherbytani*, Binghamton-Nueva York 1988, pp. 45-53; A. di Stefano, «Pierio Valeriano e la nascita della critica catulliana nel secolo XVI», P. Pellegrini (ed.), *Umanisti Bellunesi fra quattro e cinquecento. Atti del Convegno di Belluno 5 novembre 1999*, 2001, pp. 137-176.

Catul. 37, 11: *tu praeter omnes une de capillatis / cuniculosae Celtiberiae fili / Egnati opaca quem bonum facit barba / et dens Hibera defricatus urina/.*

Los versos de Catulo se pueden leer además en aquellas citas que no forman parte de la explicación simbólica, sino que sirven de despedida a algún capítulo, como los versos 17-18 del poema 65, que cierran la exposición de los significados de la cigüeña: *Ne tua dicta uagis nequicquam credita uentis, effluxisse meo forte putes animo* «Para que no creas que, abandonadas inútilmente a los vanos vientos, tus palabras resbalaron de mi espíritu»).

P. Val. XVII: *Nos quae ad alitis significata spectare uidebant, quaeque ad rem ipsam attinerent, ita ut uides, qua potuimus cura collegimus: Ne tua dicta uagis nequicquam credita uentis, effluxisse meo forte putes animo.*

Es Lucrecio uno de los grandes poetas recuperados por los humanistas y que se reconoce entre las preferencias de los *Hieroglyphica*. En este punto recordaremos la importancia que alcanzó el descubrimiento del texto de Lucrecio de la mano de Poggio Bracciolini (1418) y la conexión con buena parte de los postulados filosóficos de los ambientes humanísticos⁴. En este sentido, se puede leer a propósito de la simbología del doble fuego bajo la imagen del buitre y su asociación con Palas Atenea⁵. La pareja Atenea-Vulcano constituye una de las dualidades míticas e iconográficas que reflejan las teorías de Ficino⁶; de hecho, la división de las dos almas (inferior y superior) la relaciona Pierio con el doble fuego (el traslúcido y el material: Palas-Vulcano) y facilita la inclusión de la referencia lucreciana sobre el origen del fuego:

P. Val. XVIII, 21: *Proiectus ab Ioue de coelo in terram fertur Vulcanus idem, ... quam inter uarias opiniones, unde ignis datus mortalibus, primam ita Lucretius ponit: Illud in his rebus, tacitus ne forte requiras, / Fulmen detulit in terras mortalibus ignem/ Primitus, inde omnium flammarum dicitur ardor.* (Lucr. 5, 1091-1093)

4. Sobre la trascendencia de la obra lucreciana en las teorías filosóficas de Ficino. cf. P. O. Kristeller, «Ficino and his work», *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, studi e documenti a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1986, vol. I, p.18; J. C. Margolin, «Du de amore a la delie de Scève», *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, studi e documenti a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze 1986, vol. II, p. 595; H. Hirai, «Concepts of seeds and nature in the work of Marsilio Ficino», *Marsilio Ficino: his theology, his philosophy, his legacy*, ed. Michael J. B. Allen and Valery Rees with Martin Davies, Brill Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 283-284.

5. Cf. G. Senés Rodríguez-V. E. Rodríguez Martín, «Lectura simbólica de Palas Atenea a través de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano», *IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico Homenaje al Profesor Antonio Prieto*, Alcañiz, 9-14 de mayo 2005.

6. P. O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, Florence 1987; G. C. Garfagnini, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, o. c.

De la obra *De rerum natura* volvemos a encontrar una considerable selección de versos en el capítulo dedicado a la serpiente y a los valores simbólicos del *mundi machina*, el año o el remedio contra la pasión. En los ejemplos recogidos siempre aparece la referencia del poeta.

P. Val. XIV, 2: *Eodem respexit Lucretius cum dixit: Denique iam ruere hoc circum supraque quod omne / continet amplexu terrai procreat ex se/ Omnia, quod quidam memorant, recipitque perempta, / Totum natiumum mortali corpore constat: / Nam quodcunque alias ex se res auget alitque, / Diminui debet, re-creari cum recipit res.* (Lucr. 5, 318)

P. Val. XIV, 7: *Nam et Lucretius serpere solem dixit ut annum struat: Annuia Sol in quo contundit tempora serpens.* (Lucr. 5, 680)

P. Val. XIV, 30: *quod et Lucretius his uersibus tangit: Est itaque ut serpens, hominis quae tacta salius / Disperit, ac sese mandendo conficit ipsa.* (Lucr. 4, 633)

Pero si hay un poeta que ocupa un lugar destacado en la narración simbólica de los *Hieroglyphica* y profusamente citado, ése es Virgilio, hecho nada sorprendente si tenemos en cuenta los esmerados trabajos de Pierio sobre el texto virgiliano⁷. En efecto, las referencias a Virgilio son continuas y con finalidades muy variadas, desde la explicación de un vocablo, un epíteto, o una actitud, hasta convertirse en el epicentro del símbolo. Entresacaremos algunos ejemplos representativos.

Comenzando por la liebre, uno de sus rasgos físicos, sus alargadas orejas, permite que desde las referencias de los escritos grecolatinos se convierta en la imagen de la audición (*auditus*). Los *Hieroglyphica* al recoger este significado se apoyan en la tradición de las fuentes antiguas, para pasar de inmediato a un comentario más filológico y que viene a ser una constante en esta obra: la relación del símbolo con la etimología del vocablo, justificándolo también con el epíteto que por excelencia asignan los poetas a este animal, *auriti*, tal y como se lee en las Geórgicas de Virgilio:



7. *Pierii Valeriani Castigationes Varietates Virgilianae Lectionis*, Ant. Blades. Asulanus, Roma 1521. Juan Luis Vives, al final del libro III del *De Tradendis disciplinis seu De Institutione Christiana*, confirma el valor que alcanzó la edición de la obra de Pierio sobre Virgilio: *Ioannes Pierius Valerianus Vergilium collatis uariis codicibus emendauit, labore profecto ad lectionem praecipui uatis perutili*. Cf. R. Carande Herrero, «Juan de Mal-Lara y Pierio Valeriano», *Actas del VII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid 1989, vol. III, p. 399. A. Malaman, «Le 'Castigationes Virgilianae lectionis' di Pierio Valeriano e il Codice Romano Vaticano di Virgilio», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 100 (1940), pp. 81-91.

P. Val. XIII, 4: *Lepus enim aures proportione reliqui corporis maximas omnium animalium habet, auritique ideo ob excellentiam uocantur a poetis.*

G. I, 308: *sed tamen et quernas glandes tum stringere tempus / et lauri bacas oleamque cruenta quemurta, / tum gruibus pedicas et retia ponere ceruis / auritosque sequi lepores, .../.*

Del mismo modo, un verso de la Eneida, *alitibus linquere feris* («serás abandonado a las crueles aves»), documenta uno de los rasgos de la naturaleza del buitre: su relación con la muerte y la destrucción, como valor simbólico.

P. Val. XVIII, 13: *De his Virgilius dixit: alitibus linquere feris.* (Verg. *A.* 10, 557).

Una especial atención nos merece la representación del buitre, bajo el jeroglífico de la *concupiscentia*, alegoría de las pasiones que atormentan el alma humana y que se imponen al alma racional, tema ciertamente muy propicio al sistema ideológico del neoplatonismo florentino⁸.

El modelo elegido para representar esta imagen es el pasaje mítico del buitre devorando las entrañas de Titio. Aunque el tema aparece en las Metamorfosis de Ovidio (*Met.* IV, 457ss) y también Lucrecio⁹ había desarrollado con este mismo sentido el mito, Pierio opta por la fuente virgiliana (Verg. *A.* 10, 557) e incluye cinco versos de la Eneida que recrean la eterna condena del colosal Titio. Y sólo nos es posible apreciar indirectamente el trasfondo de las ideas lucrecianas (*Anima enim, ut philosophi poetaeque ueteres commentantur*) al reflexionar sobre las dos mitades del alma (la dominada por la razón y la dominada por la pasión). Las lecturas de pensadores como Marsilio Ficino o Pico de la Mirandola reflejaban la lucha entre las dos almas, la oposición entre lo sublime e inteligible y lo irracional¹⁰.

P. Val. XVIII, 15: *Quod uero poetae signunt eam Tityi iecur abrodentem, Per tota nouem cui iugera corpus, ut apud Maronem legere est, Porrigitur, rostroque inmanis Vultur obunco Immortale iecur tundens, foecundaque poenis Viscera, rimaturque epulis, habitaque sub alto Pectore, nec fibris requies datur ulla renatis.*

Los poetas describen al buitre devorando el hígado de Titio, según se puede leer en Virgilio: «cuyo cuerpo ocupa nueve yugadas y un buitre gigantesco de

8. Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid 1971, pp. 281ss.

9. Lucr. III, 982-984: *sed Tityos nobis hic est, in amore iacentem/ quem uolucres lacerant, atque exest anxius angor/ aut aliae quaeuis scindunt cuppedine curae.*

10. Petrarca (*Africa* V, 263) ya había considerado al hígado sede de las pasiones físicas y blanco de las flechas de Cupido, y en la misma línea reflexiona Bembo (*Asolani* I, 26) sobre las miserias del amante.

corvo pico devorando su hígado inmortal y sus vísceras fecundas en tormentos le roe para alimentarse y habita en lo profundo de su pecho y no se concede ningún descanso a sus entrañas que continuamente renacen».

Siguiendo con el texto de los *Hieroglyphica*, la inclusión de la escena virgiliana viene acompañada por un comentario más detenido sobre las distintas variantes del mito. Así, paralelamente a la fuente principal, Valeriano añade datos propios de un mitógrafo o de quien se interesa de cerca por el conocimiento global de los clásicos. En este sentido, incorpora unas breves líneas sobre si la tradición considera que su hígado fue devorado por un buitre, un águila o, incluso, por serpientes, según algunos escoliastas; o bien, si fue el hígado, o el corazón en otras versiones.

En consonancia con el mito de Titio, Virgilio es la fuente principal que ilustra otra de las cargas simbólicas atribuidas al buitre a propósito de los vicios humanos: la envidia (*liuor*). Del mismo modo que las entrañas de Titio son devoradas, así la envidia devora al que la sufre.

Nuestro humanista ofrece la localización de los versos (*in appendicibus Virgilio*) y reproduce parte del poema llamado *Liur* incluido en la tradición del *Appendix Probi*. Ciertamente la elección de estos versos tiene un particular relieve cuando se trata de representar la imagen de la envidia, dado que, aunque esta referencia virgiliana se recoge también en otras obras de la época, la más transmitida y recurrente es la *descriptio ouidiana*; quizá se pueda apreciar en esto un distanciamiento de la fuente clásica más divulgada y una tendencia más personal y selectiva

P. Val. XVIII, 16: *Nonnulli liurem ex hieroglyphico hoc interpretantur, eoque spectare Tityanum uulturem in appendicibus Virgilio, Quae semper laceras, comestque mensem, (fol.134v) uiuit pectore sub dolente uulnus, / quod Chironia nec manus leuarit, /nec Phoebus, sobolesue clara Phoebi.*

(Verg. *App. Probi, Epigrammata, De liure, 21-25*)

Al hilo del desarrollo de la imagen propuesta¹¹, Valeriano nombra, pero sin incorporar el texto, a Petronio como otra de las fuentes en la interpretación del vicio de la envidia. Se trata de un fragmento de los *Mythologiarum* de Fulgencio¹² referido a Prometeo y a la envidia, ya que la similitud de ambos mitos llevó con frecuencia a intercambiar y adoptar recíprocamente algunos de sus aspectos.

Virgilio fundamenta también la mayor parte de valores simbólicos de la serpiente. En todos los contextos se nombra explícitamente la fuente clásica, pero casi siempre son alusiones al valor simbólico sin nombrar al animal:

11. Sobre la incidencia que alcanza esta imagen en la tradición emblemática resulta bastante orientativo el trabajo de J. J. García Arranz, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura 1996, pp. 260-261.

12. Cf. Fulgentius, *Mythologiarum* II.

P. Val. XIV, 7: *quos utriusque anni arbitros esse testatur antiquitas, praecipue uero Vergil. cum dicit, Vos ó clarissima mundi Lumina, labentem caelo quae ducitis annum, Liber et alma Ceres.* (Verg., G. 1, 5)

P. Val. XIV, 7: *ubi apud eundem Virgilium ex antiquis codicibus legendum ostendimus, qui ducitis annum, scilicet Liber et alma Ceres: licet, quae lumina, idem sit.* (Verg., G. 11, 5-6)

P. Val. XIV, 34: *quare nexas aere trabes apud Virgilium legas ad perennitatem catenarum: et monumentum aere perennius apud Horatium eodem sensu.* (Verg., A. 1, 446), (Hor. Carm. 13, 30, 1)

P. Val. XIV, 12: *quod Virgilius etiam nullius ignarus disciplinae affirmat dicens: Principio coelum ac terras camposque liquentes, / Lucentemque globum Lunae, Titaniaque astra / Spiritus intus alit, totamque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet.* (Verg., A. 6, 724)

P. Val. XV, 4: *ut ipsa de se apud Virgilium dicit, Diuum regina, Iouisque et soror et coniunx.* (Verg., A. 10, 606; 12, 791)

P. Val. XV, 11: *quod non ignorauit Virgil. cum ad Anchisae tumulum haec accidisse memorauit:*

Adytis cum lubricus anguis ab imis / Septem ingens gyros septem a uolumina traxit/ Amplexus placide tumulum, lapsusque per aras: / Caeruleae cui terga notae, maculosus et auro / Squammam incendebat fulgor, ceu nubibus arcus / Mille trahit uarios aduerso sole colores./ Obstupuit uisu Aeneas, ille agmine longo/ Tandem inter pateras et leuia pocula serpens,/ Libauitque, dapes, rursusque innoxius imo/ Successit tumulo, et depasta altaria liquit. (Verg., A. 5, 84)

P. Val. XIV, 4: *De anno apertissime Maro: Atque in se sua per uestigia uoluitur annus.* (Verg. G. 2, 401)

P. Val. XIV, 2: *senectutemque ita singulis deponit annis, nudusque propemodum uernat, et glabro corpore iuuenis, ut Maro ait, Lubrica sublato conuoluit pectore terga.* (Verg. A. 2, 469)

En otras ocasiones, los versos de Virgilio no son la fuente principal sino que muestran un procedimiento diferente, esto es, complementan a otra y se insertan junto a otros contextos poéticos o bíblicos. Así se comprueba en los significados del engaño y la astucia atribuidos a la zorra (*uulpes*). La cita virgiliana empleada para el significado de la empresa que se hace con ayuda del engaño (*Dolus an uirtus, quis in hoste requirat*) queda anexa a un verso del *Ars Poetica* (Hor. *Ars* 434) en que se presenta la extendida asociación entre este animal y el engaño (*calliditas dolosa*); también a la alusión del pasaje lucreciano (Lucr. III, 741-747) que explica la innata

inclinación de este comportamiento; y, además, a unos versos de los *Remedia Amoris*. Tanto la cita virgiliana como la ovidiana no se corresponden con el motivo simbólico del animal analizado, pues el verso virgiliano se refiere a una actitud en el campo de batalla, mientras que el pasaje ovidiano, a la enfermedad de amor, es decir, son citas extracontextuales y que dependen de otra más concreta que, en este ejemplo, tiene como transfondo una escena bíblica (las raposas del Cantar de los Cantares).

P. Val. XIII, 14: *calliditas dolosa: Per eam utrique uaftrum, callidum, astutumque hominem, ac dolis omnibus instructum significari tradunt, de qua Horatius: Nunquam te fallant animi sub uulpe latentes.*

Hor. *Ars* 434: *Nunquam te fallant animi sub uulpe latentes.*

P. Val. XIII, 15: *Huic dolos a natura datos Lucretius attestatur.*

Lucr. III, 741-747: *Denique cur acris uiolentia triste leonum / seminium sequitur, uolpes dolus, et fuga ceruus? / a patribus datur et [a] patrius pauor incitat artus, / et iam cetera de genere hoc cur omnia membris / ex ineunte aeo generascunt ingenioque, / si non, certa suo quia semine seminioque / uis animi pariter crescit cum corpore quoque? /*

P. Val. XIII, 16: *Hinc illa Nasonis admonitio: (Ov. Rem. 81-88, 91-92):*

Opprime dum noua sunt, subiti mala semina morbi, / Et tuus incipiens ire resistat equus. / Nam mora dat uires, teneras mora percoquit uuas, / Et ualidas segetes, quae fuit herba, facit. / Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, / Quo posita est primum tempore, uirga fuit. / Tunc poterat manibus summa tellure reuelli, / Nunc stat in immensum uiribus aucta suis...

P. Val. XIII, 17: *Omnem enim is ingenii uim ad hostes dolo fraudeque decipientes conuerterat. Quam sententiam secutus Maro: Dolus an uirtus quis in hoste requirat?*

Verg. *A.* 2, 390: *Dolus an uirtus, quis in hoste requirat?*

En los valores simbólicos atribuidos al ratón y a la serpiente, fuera de una cita donde el poeta aparece mencionado de forma indirecta porque recoge el sentido del símbolo, pero no mediante sus versos,

P. Val. XIII, 3: *mihī accidit ut pulcherrimum Horatii opusculum, quod in deliciis habebam, mures a licis, quibus conglutinator erat, protinus abroderent, omnibusque paginis ita discissis inutilem codicem efficerent.*

Horacio es utilizado como fuente expresa y dentro del contexto del animal:

P. Val. XV, 10: *Carpit Horatius quendam, qui in amicorum uitiis tam acute cerneret quam aquila, aut serpens Epidaurius, puto prouerbiū secutus (Hor., Sat., I, 3, 25)*

P. Val. XIV, 29 : *nam ut optime ait Horatius. Insani sapiens nomen ferat aequus iniqui, / Ultra quam satis est, uirtutem si petat ipsam. / Illo prius apte proposito subsequitur: Quid censes munera terrae, / Quo spectanda modo, quo sensu credis et ore?* (Hor., Ep., 1, 6, 3. 15)

P. Val. XIV, 4: *futurum longe minus, quia nondum est, et finis eius prorsus incognita, qua de Horatius tertio Carminum: Prudens futuri temporis exitum / Caliginosa nocte premit Deus.* (Hor., Carm., 3, 29, 29)

P. Val. XIII, 33: *Muribus enim in uniuersum uita breuissima: unde musculus apud Horatium alteri ait, Viue memor quam sis aevi breuis*

Es posible apreciar en los *Hieroglyphica* otra forma de utilizar el amplio repertorio de autores. En el desarrollo simbólico de la cigüeña, como representación de la *pietas filiorum in parentes*, el punto de arranque es el adagio de Erasmo *antipelargein*: devolver el favor recibido, que a su vez recuerda el emblema de Alciato, *Gratiam referendam*. Esta sentencia junto con las Sagradas Escrituras son las *auctoritates* principales que vertebran el valor simbólico de la *pietas* atribuida a la cigüeña. Sólo al terminar de tratar la cuestión de si este comportamiento le es innato, incorpora un verso de las Epístolas horacianas:

P. Val. XVII, 2: *Atque hoc illud est quod apud Horatium legimus: ...Venaticus ex quo // tempore ceruinam pellem latrauit in aula // militat in syluis catulus.* (Hor. Ep. 1, 2, 65-67)

Pierio recurre de nuevo a Horacio al informarnos de la alta estima que alcanzó la cigüeña y de cómo el consumo de su carne estuvo prohibido a no ser que el edicto de un pretor permitiera servirla en la mesa, cuando en el segundo libro de las Sátiras ataca la gula de Galonio, personaje dedicado a las subastas y citado por Cicerón¹³ como ejemplo de glotón y criticado por sus excesivos gastos en la mesa.

P. Val. XVII, 11 (*ciconia, hostis profligatus*): *de quo Flaccus in Gallonii gulam, qui acipenserem tantum approbat, ita scribit: Quid tum rhombos minus aequora alebant, tutus erat rhombus, tutoque ciconia nido, donec uos autor docuit praetorius.* (Hor. Sat. II, 2, 48-50)

13. Este personaje, dedicado a las subastas, es citado por Cicerón como ejemplo de glotón y es criticado por sus excesivos gastos en la mesa. Cic. *Fin.* II, 28: *sed qui ad uoluptatem omnia referens uiuit ut Gallonius, loquitur ut Frugi ille Piso, non audio nec eum, quod sentiat, dicere existimo.*

En este punto la cita horaciana queda ampliada con la inclusión de un conocido epigrama que el escoliasta de Horacio, Pomponio Porfirio (S. III; Porphyrión, *ad Horatium, Sat. II, 2, 49*), recoge sobre este personaje.

P. Val. XVII, 11 (*ciconia, hostis profligatus*): *Nam Ruffus quidam uir Praetorius, ut apud Porphyriónem legimus, quidam Asellum dicunt, instituit ut ciconiarum pulli manderentur. Isque mox repulsam in Praetura passus, huiusmodi scazonte proscissus est:*

*Ciconiarum Ruffus iste conditor,
hic est duobus elegantior Plancis,
Suffragiorum puncta non tulit septem:
Ciconiarum populus ultus est mortem.*

Pero, junto a los versos de la sátira horaciana, este género se retoma en otra de las representaciones de la cigüeña: la costumbre romana de alargar los dedos de la mano unidos, en forma de cabeza de cigüeña, bajándolos y subiéndolos, que era considerado un gesto de burla. Este significado aplicado a la cigüeña lo apoya Valeriano en el verso de Persio, y él mismo considera imprescindible esta cita: *O Iane, a tergo quem nulla Ciconia pinsit.*

P. Val. XVII, 12: *Praetereundus non est Persianus locus, per quem ciconiam illusionis et suggillationis signum haberi dicimus, ubi dicit: O Iane, a tergo quem nulla Ciconia pinsit.* (Pers., I, 58: *O Iane, a tergo quem nulla Ciconia pinsit*)

Hallamos nuevamente pasajes de la poesía satírica de Persio, y también de Juvenal, al analizar la imagen de la «opulencia» atribuida al milano para expresar una gran extensión de terrenos:

P. Val. XVII, 38: *Et Persius prius dixerat: Diues arat Curibus quantum non miluus oberret.* (Pers. 4, 25)

P. Val. XVII, 38: *Sunt qui locupletem hominem latisque agrorum possessionibus ditissimum, per milui uolantis hieroglyphicum significari tradant. Siquidem is dum praedam enanciscitur, spatiossima aeris interualla uno oberrat impetu, quasi latifundia descripturus. 2 In huiusmodi significatum Iuuenalis Satyra nona: Tot miluis intra tua pascua lassis.* (Juv. 9, 54)

La importancia y el tratamiento otorgados a la poesía epigramática en los círculos humanísticos traducen el interés por transmitir el legado clásico de una manera pedagógica y útil. De ahí que Valeriano recurra también a la poesía de Marcial para ejemplificar en el capítulo sobre la liebre el motivo de la *uenustas* (belleza). El epigrama que dedica Marcial a la desfavorecida Gelia es el elegido para justificar la relación entre la belleza y el hábito de comer carne de liebre.

P. Val. XIII, 7: *Accedit huc et Valerii Martialis testimonium, qui persuasum mortalibus ait, ex leporinae carnis esu formosiores uenustioresque fieri homines, salso et mordaci eius Epigrammatis ioco:*

*Si quando leporem mittis mihi Gellia, mandas
formosus septem Marce diebus eris:
Si non derides, si uerum Gellia mandas,
Edisti nunquam Gellia tu leporem.*

Si bien la cita de Marcial puede parecer una fuente común para ilustrar este significado, observamos que Valeriano amplía esta referencia incorporando los versos de un epigrama contenido en la *Historia Augustea* sobre la práctica de comer carne de liebre atribuida a Alejandro Severo.

P. Val. XIII, 7: 4 *Et quod super Alexandro Seuero dictatum est, quem et formosum et humanum et cultum et uenustum et affabilem ex assidua lepusculorum esitatione factum asserebant. Vnde uersus illi circumferebantur ex Epigrammate: Venatus facit et lepus comesus, / de quo continuum capit leporem.*

Historia Augustea, Seuerus Alexander, 18, 38: sed hos uersus Martialis in eam, quae deformis esset, composuit, poeta uero temporum Alexandri haec in eum dixit: 'pulchrum quod uides esse nostrum regem, ... uenatus facit et lepus comesus, / de quo continuum capit leporem'.

Constatamos, pues, que no se limita sólo a las fuentes más divulgadas, sino que conviven fuentes diversas sin distinción cronológica.



La imagen del buitre sobre un cadáver, interpretada como el jeroglífico de la *haereditas* (herencia), esto es, «los que buscan las herencias de otros» se sustenta en el verso de Marcial, *Cuius uulturis hoc erit cadauer*, y en la máxima de las Epístolas de Séneca, *Si uultur es, cadauer expecta*, sobre los cazadores de herencia:

P. Val. XVIII, 12: *Iuniores haeredipetam, mortuorum quippe bona captantem, per uulturem significari tradunt. 2 Vnde mordax apud Senecam¹⁴ dictum: si uultur es, cadauer expecta. Huc etiam allusit Martialis epigrammatarius: Cuius Uulturis hoc erit cadauer?* (Mart. 6, 62, 3: *Cuius uulturis hoc erit cadauer?*)

Esta imagen recuerda el emblema *Opulenti hereditas* de Alciato (Embl. CLIX) en el que el cuerpo desnudo de un hombre es picoteado por dos buitres al tiempo que en el escenario del fondo se recrea el pasaje de la *Iliada* (*Il.* 16, 783ss; 18, 239ss) en que se disputa el cuerpo del héroe griego Patroclo. Aunque

14. Sen., *Ep.*, *Ad Lucil.* 95, 43.

sea brevemente, es interesante recordar aquí que la *pictura* inicial de este emblema tenía otro trasfondo y que fue sustituida después en las ediciones posteriores a 1558, quizá por influencia del texto de Pierio.

Para terminar nos queda destacar, como conclusión derivada del examen de las fuentes, la importante percepción de Pierio como filólogo. La presencia de las fuentes poéticas latinas, junto con la de poetas griegos, denota un interés por los autores clásicos que va más allá de la simple incorporación o recopilación de citas, hasta el punto de que, en más de una ocasión, la fuente empleada ocupa un lugar superior en la descripción del valor simbólico. Precisamente este uso queda constatado con claridad cuando comprobamos otras obras que se encuadran en el género de los *Hieroglyphica*. A partir del concepto simbólico, Pierio procede a incorporar las *auctoritates* que sustentan el significado: las variadas fuentes se van hilvanando y encajando unas dentro de otras, de manera que se podría decir que hay una o dos principales y otras secundarias derivadas del primer valor, aunque también podemos constatar algunos ejemplos de citas aisladas de la narración simbólica. La mayoría son citas coherentes, precisas, bien contextualizadas y con las indicaciones del autor y/o la obra; salvo unos pocos ejemplos, siempre los versos latinos van acompañados de su autor u obra, *apud Virgilium, ut Lucretius dicit...*

Sobre la cuestión de si hay un patrón en la elección de estas fuentes, podríamos pensar que el autor, sin lugar a dudas, tendría en mente y a su servicio un amplio legado a la hora de efectuar sus búsquedas, pero que, en la aplicación de esta tradición, los *Hieroglyphica* traslucen una tendencia bastante personalizada y estudiada, y que desde luego si hay una constante es la fidelidad al texto, junto con un desarrollo en el que la inclusión de las fuentes poéticas obedece a la exposición de quien ha asimilado el saber de los textos clásicos desde un punto de vista filológico.

Que es un buen conocedor del texto de Lucrecio o de Virgilio se deduce de inmediato por la frecuencia y por la preferencia en la elección de algunos de los versos de estos poetas para sus explicaciones, por delante de otras fuentes que también formaban parte de la tradición animalística simbólica.

En fin, sin dejar de reconocer en nuestro autor la inagotable y acertada experiencia de la tradición poética latina entre otras múltiples fuentes, al tiempo que su sensible respeto por todas ellas, hemos de reconocer que la presencia de los poetas clásicos en los *Hieroglyphica* no consiste tanto en reproducir las lecturas e influencias de los modelos clásicos, como en descubrir fundamentalmente la libertad en el empleo de la herencia clásica y la fusión con toda la literatura latina (latinos, griegos, cristianos...).

Indudablemente, el tratamiento de las fuentes poéticas clásicas responde a una actitud abierta y renovada, propia de quien mira al pasado clásico sin negarse a ningún autor u obra, consciente y participe de los cambios que el humanismo logró auspiciar para la transmisión de los clásicos. Éste es el reflejo del quehacer filológico de un humanista reconocido y apreciado entre sus coetáneos, imitado en los siglos posteriores; preceptor de los Medici entonces, hoy para nosotros, cándido maestro Pierio, *non omnis morieris*.

PIERIO VALERIANO POETA.
NOTAS SOBRE EL *DE CALAMITATE VITAE SVAE*

FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO
Universidad de Málaga

Resumen: La producción poética del humanista Pierio Valeriano (Belluno 1477 - Padua 1558), aunque considerablemente amplia, ha sido poco estudiada. Su nombre y fama van ligados a sus obras en prosa, en especial a los *Hieroglyphica*. Se pretende mostrar en estas páginas que la vocación y actividad del joven humanista tuvo como centro precisamente la poesía. De ello da noticia un poema autobiográfico de juventud, *De calamitate uitae suae*, escrito cuando su autor tenía 24 años y pretendía ampliar sus horizontes literarios. Los versos del poema se publican como apéndice, y a ellos se hacen algunas referencias y observaciones.

Palabras clave: Poesía neolatina. Piero Valeriano.

Summary: The poetic production of the humanist Pierio Valeriano (Belluno 1477 – Padua 1558) has been rarely studied, even though it is rather extensive. His name and reputation are linked to his prose works, in particular *Hieroglyphica*. These papers attempt to show that it is precisely poetry that lies at the centre of the young humanist’s vocation and activity. This can be seen in his early autobiographical poem *De calamitate uitae suae*, which he wrote when he was 24 years old and was trying to expand his literary horizons. The full text of the poem is included in an appendix, and several references to it and comments on it are made.

Keywords: Neolatin Poetry. Piero Valeriano.

A quien haya prestado alguna atención a los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, su obra magna de gran repercusión en la cultura del Renacimiento y del Barroco, tal vez le parezca exagerado este título que califica rotundamente como poeta a este autor. La comprobación de esto, que anticipo como un hecho, exigiría presentar, más que argumentos, los datos objetivos de la cantidad importante de versos latinos escritos por Valeriano. Sólo mostrar esa producción necesitaría mucho más espacio que el concedido a estas páginas. Pese a su amplitud, la poesía de nuestro humanista no es bien conocida y desde luego no está suficientemente valorada.¹

Me ha parecido ahora mejor camino, para el desbroce del asunto, recurrir a una pieza autobiográfica de 74 dísticos. En ella Valeriano toca una y otra vez el tema de su vocación poética, y la insistencia es ya significativa de la importancia que le da el autor. La composición que nos servirá de base, titulada *De calamitate uitae suae*, se circunscribe a las desgracias de su niñez y juventud. Los versos van dedicados a Marcantonio Contarini² y fueron escritos en los primeros años del siglo XVI, cuando esas desgracias parece que están a punto de remitir, aunque el autor todavía necesita la ayuda de Marco, o simplemente quiere desahogarse con el amigo.³ La elección de este poema para este marco limitado de presentación se justifica por ser abarcable en un breve análisis y además por recoger parte de la biografía del autor. Pero lecturas sucesivas de sus versos me han permitido observar que en ellos (mejor que en otra parte de su obra) se pone de manifiesto la importancia que para Valeriano tuvo la vocación de poeta. Subrayar algunos de esos aspectos, será el objeto de estas páginas. En ellas se añade también la edición del poema, a la que remiten alusiones varias y citas textuales.

1. Queda lejano el trabajo de G. BUSTICO, «Pierio Valeriano, poeta bellunese del seculo XVI», *Atti della Accademia roveretana degli Agiati* 11 (1905) pp. 155-176. Pese a su título, el trabajo no pretendía estudiar específicamente la producción poética de Valeriano, sino más bien rescatar del olvido el nombre de este autor: «A Pierio Valeriano ... è toccata la sorte di esser molto celebrato da vivo e di cader nell'oblio subito dopo la morte» (p. 155). Para esa tarea se apoya sobre todo en los datos biográficos que había aportado TICCOZZI, *Storia dei litterati e degli artisti del dipartimento del Piave*, Belluno 1813, I pp. 85-151.

2. Marcantonio Contarini (ca. 1485-1544) fue un aristócrata veneciano que participó de las mismas inquietudes y formación que su amigo Pierio. En el *De litteratorum infelicitate* (I 2) [DLI] recuerda éste conversaciones con Lorenzo Grana en Padua, en la casa de los Contarini, ante Marcantonio y su primo Gasparo. La actividad más relevante de Marcantonio se desarrolló en el campo de la diplomacia (*Vid.* J.H. GAISSER, *Pierio Valeriano on the Ill Fortune of Learned Men. A Renaissance Humanist and his World*, University of Michigan, 1999, pp. 3 y 83; y A. VENTURA, «Marcantonio Contarini», *DBI* 28 (1983) 237-241).

3. Esta pieza se recoge en el apéndice a la edición de Lyon (1602) de los *Hieroglyphica*, preparada por Paulus Frelon. Este añadido incluye, como bloques dispares, la *Declamatio pro sacerdotum barbis* (recogiendo el texto de Paris 1533), y los *Poemata*. Dentro de la colección de poemas se recoge el *De calamitate uitae suae* en las pp. 45-46. Una dedicatoria del propio Valeriano a Lorenzo Medici, referida a una de las piezas que conforman el último bloque de los *Poemata*, sitúa su composición en Venecia en los primeros días de Febrero de 1505. Poco antes habría sido redactado el *De Calamitate*.

El contexto en el que cobran sentido los recuerdos de Pierio lo constituyen las estrecheces familiares en Belluno tras la muerte de su padre y las suyas personales en Venecia y Padua durante un periodo que se podría colocar aproximadamente entre 1480 y 1505. Los hechos resaltados son las ausencias de su padre, primero en la guerra contra las fuerzas imperiales y después la que imponían sus viajes por el Adriático, tal vez relacionados con el comercio. Esta última ausencia del padre obligó al niño y adolescente Giovanni Piero a ocuparse de los negocios de la familia. La muerte prematura del padre, sobrevenida cuando los pleitos le agobiaban, determinará una situación de rigurosa penuria familiar, que a su vez influirá en las decisiones inmediatas que tome el joven Piero (vv. 13-16; 19-24).

Muy destacada está la alusión al estudio de Belluno, regentado por Giosippo Faustino, personaje importante en la vida del joven Valeriano. Parece que incluso alivia sus estrecheces económicas (vv. 43-44), y sin duda le inicia en la composición de versos latinos. Actividad en la que este maestro fue decisivo para nuestro autor. En otros poemas Valeriano hace algunas referencias encomiosas a Faustino que apoyan esa idea.⁴

Siguiendo el hilo de los apuntes biográficos del *De calamitate*, esa noticia sobre su temprana afición a componer versos latinos nos la presenta como una inclinación personal al estudio:

*Aptus eram studiis, studium mea sola uoluptas;
Otia sed studiis nulla fuere meis.* (vv. 17-18).

Y nos precisa que:

«...era un muchacho de quince años, cuando empecé a encajar palabras en diferentes versos.» (vv. 45-48).

En ese tiempo (a sus 15 ó 16 años) se produce un cambio decisivo en la vida del joven Piero. Desde Venecia su tío Fr. Urbano Bolziano, franciscano en el convento de S. Nicolás y ya famoso helenista, lo llama para continuar sus estudios y también conseguir, al amparo de algún poderoso, medios económicos, que en realidad no llegarían a satisfacer las necesidades familiares. Fueron éstos unos años difíciles, pero fecundos, en los que encontrará otro maestro y amigo importante para él, Marcantonio Sabellico, quien valora las composiciones poéticas que van saliendo de la mano del joven bellunés y le apoya en esa trayectoria poética. Son años también de aprendizaje del griego y de amplias lecturas de autores griegos, en lo que sin duda influiría decididamente su tío y mentor fray Urbano. Son años en que asimismo estudia filosofía en la universidad de Padua y se pone en contacto con los saberes astrológicos y los textos de ese entorno.

4. Cf. *Odarum liber*, p. 30; y *De studiorum conditione sermo*, 380-381 (*Ib.* p. 18).

Cuando redacta el *De calamitate*, a los 24 años, Pierio⁵ se encuentra ante decisiones importantes para su futuro. Es plenamente consciente de sus posibilidades literarias, de las dificultades económicas persistentes y de las ataduras que éstas le imponen respecto a su familia. De ahí surgieron inevitablemente desavenencias entre el joven prometedor y las hermanas que se veían desasistidas. A este episodio familiar dedica unos versos que me parecen de interés:

Pero mi pobre madre y mis dos hermanas sin dote, ... nada quieren saber de libros ni de poemas. Mas qué puedo yo prestarles, mi buen Marco, tú lo sabes bien, ... Esto me tortura, ... Porque si con la ley de mi parte sólo tuviera que mirar por mí, nadie acariciaría más afortunada existencia que yo (vv. 69-78).

Es evidente que el joven Valeriano en esa época dedicaba especial atención a la poesía, y tal vez de ello se quejaban sus hermanas. Unos versos antes (55-56) ha reconocido que su estrella personal dio una orientación poco práctica a su vida. Pero en aquella coyuntura le obsesiona de manera especial su vocación de poeta latino que se ve comprometida por las tensiones familiares y los apremios económicos. Esa vocación le había llevado por un camino ineludible, como señalado por los mismos astros, pero en nada compatible con el remedio a sus penurias. Así lo reconoce explícitamente en sus versos:

*Adde etiam, infelix studium quod inutile sumpsi,
Pauperibus Musis deditus et Sophiae,
Tyndaridae hoc uolere mei, quo sidere natus,
Diuitiis studium cogor inane sequi.
Scilicet aut Musas, habita aut post arte medendi,
Socraticos mores, Pythagoraeque modos:
Atque ita ieiunae gentem comitare cicadae,
Cui melos et cantus sola alimenta famis.⁶*

En esa encrucijada vital Pierio deja claro una vez más que la poesía ha sido su verdadera vocación, y a ella ha dedicado sus afanes literarios. No obstante, ahora se plantea su futuro con todo realismo. Son varios los caminos que tiene ante sí: dedicarse a la mar, a la milicia (ésta claramente le desagrade) (cf. vv. 89-102), o a la carrera eclesiástica (cf. vv. 107-114). Parece reconocer su desagrado hacia

5. En esta época, por sugerencia de Sabellico, cambia su nombre Giovanni Piero por Pierio, con el que se le reconoce en adelante (vid. *Hier.* 18, fol. 130r C)

6. *De calam.* 61-68: «Añádase también que escogí estudios de escasa utilidad, pobre de mí, entregándome a las musas indigentes y a la filosofía: esto es lo que ha querido mi signo Géminis, y nacido bajo su estrella debo seguir estudios inútiles para enriquecerse: es decir, debo ir en pos de las musas; o bien, dejando a un lado el arte de la medicina, debo estudiar la moral socrática y las proporciones pitagóricas. Y así me veo forzado a ser compañero de la raza ayuna de las cigarras, cuyo único sustento es la música y el canto.»

la vida religiosa (cf. vv. 113-114). Se decidirá por la ‘menos mala o extraña’ a su vocación: entrar al servicio de un gran mecenas que le asegure estabilidad económica y a la vez le permita el ocio necesario para dedicarse a las musas (cf. vv. 115- 124). Las reflexiones, que a este propósito hace, evidencian su carácter práctico, forjado en las numerosas dificultades y estrecheces, sufridas en su niñez y juventud. Esta personalidad también se advierte en las páginas de los *Hier*. Pero esos calculados proyectos no se cumplirán en todos sus extremos. Ciertamente recibiría apoyo y favores de Julio II. A la muerte de éste, entraría en la órbita de influencia de la familia de los Médici con León X, y más estrechamente colaboraría con otro papa Médici, Clemente VII. Éste le encargó la educación de sus sobrinos Alejandro e Hipólito, lo que pone de manifiesto el grado de confianza que el papa tuvo en nuestro personaje. La posición de Valeriano en ese periodo fue inmejorable, pues consiguió sustanciosas prebendas en los centros eclesiásticos de su tierra natal, hacia donde orientó su retiro tempranamente. Y lo que es más importante para nuestros intereses: tuvo fácil acceso a las grandes bibliotecas y colecciones de obras de arte de Roma y Florencia. Esta situación privilegiada justifica el inmenso acopio de materiales para sus grandes obras. Sin duda el cúmulo impresionante de materiales de los *Hier* no se hubiera producido en otras circunstancias. Los últimos veinte años de su vida los dedicaría precisamente a organizar esos materiales, disfrutando de una desahogada situación económica. Y para cerrar el círculo de su existencia, atezado ya por la gota, conseguirá de su amigo el obispo Gasparo Contarini⁷ que lo ordene sacerdote en 1538: lejanos ya los devaneos juveniles, y también aquella temprana renuncia a la vida religiosa. Inconsecuencia ésta perdonable. Pero nos resulta menos perdonable (en el trance de revisar su evolución poética) el olvido casi total de su gran vocación juvenil de poeta. Sin embargo, esta sensación de abandono de la poesía no extraña al lector moderno de los *Hier*. Curiosamente esa misma impresión se desprende del juicio que Giraldi, un filólogo erudito contemporáneo, emite sobre Pierio en su *De poetis*. Ese filólogo y crítico reconocía el volumen considerable de la producción poética de Valeriano, pero destacaba casi exclusivamente sus obras en prosa y el carácter erudito y curioso de su autor. Giraldi refleja en pocas palabras la imagen que los humanistas contemporáneos tienen del Valeriano incansable escudriñador de textos y objetos antiguos en las bibliotecas y palacios de Roma y Florencia. Esta impresión la comparte el lector moderno de los *Hier*. No es posible comentar con cierto detenimiento las palabras de este crítico, pero se debe precisar que el cambio de rumbo en la actividad literaria de Valeriano no se justifica sólo por su carácter de hombre propenso a la erudición.

7. Gasparo Contarini (1483-1542) fue amigo de juventud de Pierio desde los años de formación en Venecia y Padua (vid. *supra* n. 2). Participó directamente en la política como embajador de Venecia ante Carlos V y Clemente VII. A partir de 1535 es personaje influyente en los círculos eclesiásticos, como cardenal, obispo de Belluno y embajador papal en la dieta de Regensburg (vid. J.H. GAISSER, *o. c.*, pp. 57-58). Es uno de los interlocutores más importantes del *DLI* (vid. I 6 ss).

El nuevo status conseguido influye decisivamente en ese cambio. Sin duda las exigencias del servicio a los poderosos absorbieron gran parte de su actividad. Y la poesía – sobre todo bajo la forma de un proyecto importante –necesita un espacio en el que la reflexión y lo personal– sentimientos y evocaciones – pueda fluir sin trabas externas. De esta manera, sería la convulsión profunda que produjo en su ánimo la muerte de su pupilo y protector el cardenal Hipólito de Médici, y poco después la de Alejandro, la que permitió que nuevamente brotaran versos de su pluma.⁸ Y asimismo otras especiales circunstancias de su vida fueron capaces de reactivar alguna vez más su vocación de poeta (*Ioatas, De milace*, etc).

Los límites biográficos señalados en el *De calam.* no aconsejan detenerse en otros episodios posteriores. En ese ámbito se puede ahondar en algunas ideas o subrayar, al menos, las noticias que el joven Pierio deja sobre su vocación de poeta. En *De calam.* 79-92 y 101- 106 hay varias alusiones más. De forma no siempre explícita Valeriano se plantea un dilema importante, decisivo, que tiene que ver, según entiendo, con esa vocación: seguir escribiendo poesía o dejarla. Y dar la espalda a su vocación es retomar *plebaea negotia*: dedicarse a la mar ¿al comercio? ¿a la milicia? por las aguas inseguras del Mediterráneo. Eso habían hecho algunos miembros de su familia. En el punto de arranque personal de estas reflexiones expone con toda crudeza su difícil situación. El dique insalvable –lo subraya otra vez más– es la falta de recursos:

*Heu quid agam? Coepisse piget, desistere durum:
Pergere pauperies imperiosa uetat. 80
Non, quia prosiliat sonipes de carcere uelox,
Prima feret, mediis ut cadat in stadiis.
Sic, nisi magna sonet, frustra mediocria tentat,
Cui cupit insigni cingere fronde comas.
Nil actum est igitur: scribendi tempus amussim, 85
Materiam tempus, iudiciumque parit.
Nunc uereor, ne me a studiis dea saeua repellat
Quam contra superis non licet ire deis:
Atque ad ephemeridas, plebaea negotia, uiles
Vt redeam, uisens ostia Nile tua: 90
Aut Syrtis Lybiae aut magnum tremebundus Atlantem,
Classe petens caelum, Tartara classe petens.
Fecerat hoc genitor, iuuenis: moremque paternum
Dum sequitur, frater non rediturus abit.
Is Laurentano forti comes additus, ictus 95
A Turca in mediis impiger arsit aquis.⁹*

8. Los editores suelen mantener estos versos al final del libro 44 de los *Hieroglyphica*.

9. Y qué hacer? Me pesa haber comenzado; dura cosa es desistir: 80 Pero con toda su exigencia la pobreza me impide continuar. Pues no se llevará el primer premio un caballo por saltar veloz al

La imagen de la carrera de caballos, introducida en los vv 81-84, parece describir su personal trayectoria poética. Sus palabras algo enigmáticas las interpreto en este sentido: Valeriano irrumpió con fuerza en el círculo de poetas y humanistas de Venecia a finales de siglo; gozó del aplauso y apoyo de su maestro y poeta Sabellico; se ha ejercitado en varios géneros menores; ... Es hora de dar el impulso definitivo a su carrera. Pero la escasez de medios económicos le impide emprender una obra de grandes vuelos. Habrá que esperar tiempos de bonanza. Pero aún con la decisión tomada, persisten los temores. La amenaza siempre es la misma: verse arrastrado a los *plebaea negotia* de su familia, y quedar definitivamente apartado de su vocación (vv. 89-96). No obstante, la afirmación en su proyecto la hace con diferentes registros. Antes señalaba que su vocación se la anunciaban los astros, ahora reconoce que su espíritu no tiene la fuerza suficiente para entrar en el ajeteo de la vida del mar. Por el contrario, a él lo llama Febo hacia las umbrías apacibles; y se horroriza con sólo mencionarle los vendavales en que pudiera verse envuelto o los peligros del mar escocés (vv. 97-102). E introduce de inmediato la reafirmación en su plan y trayectoria de hombre de letras entregado a la poesía. Sus palabras nos suenan a definitivas y solemnes:

*O pereat, potius quam sim tibi Phoebe rebellis,
Quidquid ab Eois, Hesperisque uenit.
Auersum ingenio quidquid conamur, inane
Cedit, et infausto subruit orsa modo.¹⁰*

Este poema de juventud tiene evidente modelo literario en Ovidio. Los gustos y orientaciones de Valeriano cambiarían después.¹¹ Pero el poema no es sólo un juego literario. Es una pieza reiterativa a veces, y de lectura difícil por sus reticencias y alusiones veladas. Y también es un testimonio veraz de un joven poeta que se debate entre las ataduras familiares y las varias posibilidades que se le abren. Sabe de sus buenas cualidades para la poesía, y ha obtenido el reconocimiento de autorizados

principio, para luego caer en medio del estadio. De la misma manera quien desea ceñir sus sienes con el laurel, que distingue, en vano ensaya en lo mediocre, si no se lanza a grandes cantos. 85 Así pues, ningún proyecto acometo: el tiempo nos proporciona la regla de la escritura, la materia y el buen juicio. Temo ahora que una sañuda diosa, a la que ni siquiera a los dioses les es lícito contrariar, me aparte de mis estudios: para volver a las viles cartas marinas (astronómicas), negocio plebeyo, 90 y visitar, oh Nilo, tu desembocadura o las Sirtes de Libia o ir estremecido hasta el gran Atlas, buscando con las naves el cielo o el infierno. Esto hizo mi padre de joven; y siguiendo la tradición familiar su hermano embarcó para no volver. 95 Pues acompañando al poderoso Laurentano murió en medio del mar, alcanzado por el fuego del turco. (*De calam.* 79-96).

10. Oh perezcan cuantos bienes llegan de oriente y de occidente antes de rebelarme contra ti, Febo. 105 Cualquier objetivo que me proponga contrario a mis cualidades innatas, inútil se me hunde, y arruina mis proyectos entre malos augurios. (*De calam.* 103-106).

11. Sobre ello se pueden traer argumentos significativos, tomados de su obra poética y de expresiones y juicios dispersos en las páginas de los *Hier.*, cuyo desarrollo sería inapropiado ofrecer aquí.

maestros. A sus 23 ó 24 años asimismo reconoce que debe dar un nuevo impulso a su carrera y un giro definitivo a su vida. No quiere apartarse de la poesía: su vocación; tampoco puede seguir en la inopia a causa de la poesía. La solución es un ‘Mecenas’. Pero la salida a la búsqueda del protector no fue inmediata, ni fruto de movimientos calculados. Surgen mientras tanto en su cabeza nuevos proyectos, los *Hieroglyphica*, que le acompañarán hasta el fin de su vida. Aquel giro definitivo vino impuesto por las convulsiones políticas y militares que asolaron Venecia en 1509 tras la Liga de Cambrai.¹² La situación se hizo insostenible para muchos – entre ellos Pierio –, y tuvieron que buscar tranquilidad y nuevos horizontes en otras ciudades. Cuando llega a Roma, Valeriano sigue adelante con su vocación de poeta: en 1512 aparecen los 3 libros del *Ioathas rotatus*.¹³ El alejamiento de los versos es consecuencia directa de las responsabilidades crecientes que adquiere con León X y sobre todo con Clemente VII. Ahora bien, como señalaba antes, volverá sobre ellos con la *Naenia* a la muerte de Hipólito (VIII-1535) y de Alejandro (I-1537), y con el poema virgiliano *De milace* dedicado a éste. Podríamos pensar que esas eran las ‘obras poéticas mayores’ que el tiempo le fue sugiriendo, como él apuntó en *De calam.* 85-86.

Estas últimas notas nos llevan ya fuera de los límites del poema al que se debían ceñir estas páginas. Por eso el apretado resumen de lo dicho, o sugerido, es que la figura literaria de Pierio no está completa con sus grandes obras en prosa, si no se cuenta igualmente con sus versos, su vocación y su carácter de poeta neolatino.

APÉNDICE

Con el propósito de ofrecer un texto del *De calamitate uitae suae* en el que se pueda leer en su conjunto y contrastar las referencias, se añade el que presenta la edición de Paulus Frellon (realizada en las prensas de Claudius Morillon. Lyon 1602). Esta edición de los *Hieroglyphica*, en su texto ampliado (sc. con 60 libros), recoge además, en paginación independiente, la *Declamatio pro sacerdotum barbīs* y los *Poemata*. Dentro de esta parte el *De calam.* ocupa las pp. 45-46. Sería ésta la primera edición de los *Hier.* que hace ese añadido. Y esa práctica de incluir las distintas obras de Pierio junto a los *Hier.* se continuó en ediciones sucesivas del XVII,¹⁴ tomando como base tiradas antiguas, que en el

12. En virtud de la Liga de Cambrai (XII-1508) que reunió las fuerzas imperiales y de varios países (Francia, España, Julio II) contra Venecia, el territorio de esta república quedó muy pronto (IV-1509) a merced de las fuerzas imperiales y francesas.

13. Es el proyecto inacabado de un gran poema de tema religioso que un familiar de Julio II, Giovanni Baptista della Rovere, impulsa, y Pierio escribe con la ilusión de impresionar al mismo papa Julio II. (Vid. J. H. GAISSER, *o. c.*, p. 10 y 321). A esta obra dedica unas palabras encomiosas Julio César Escalígero en su *Hypercritico*.

14. El mismo procedimiento se observa en las ediciones del propio Frellon en 1610 y 1626, en la de los hermanos De Franciscis en Venecia 1604, y en las que publican en Francfurt: Erasmus Krempffer 1613-1614, y Christianus Kirchnerus 1678. Vid. algunas notas sobre estas ediciones en «Los *Hiero-*

caso del *De calam.* puede remontar al primer decenio del XVI o a la edición parcial de la obra poética de Valeriano, publicada en Venecia.¹⁵ El texto presentado recoge, como se indica, el de Frellon con algunas variantes textuales y de puntuación que pretenden facilitar su lectura.

DE CALAMITATE VITAE SVAE
IO. PIER.¹⁶ VALERIANVS CALAMITATEM
suae uitae deplorat, ad M. A. Contarenum Flauum Caroli f.

Flaue, meos unus toties miserate labores, Vnus laetitiis exhilarate meis,	
Quid tua uult pietas et non fucatus amoris Candor et ingenui pectoris integritas?	
Tecum flebo meae fatum miserabile sortis, Purgatoque minus pectore maestus ero.	5
Non hilarem memini me unquam, non esse quietum, Ex quo signauit pes mihi firmus humum.	
Semper in assiduís uitam maeroribus egi, Nunc hoc nunc illo turbine sollicitus.	10
Vsque adeo in nostros est debacchata penates Fortunae rabies imperiosa nimis.	
Duriter eductus sum primo, dum pater absens Horrida pro patrii finibus arma gerit,	
Dumque ille Augurdi per culmina militat ardens, Et subit horrendae saeua pericla necis.	15
Aptus eram studiis, studium mea sola uoluptas; Otia sed studiis nulla fuere meis.	
Vix bene finieram nonum tum paruulus annum, Multiplicis cessit quum mihi cura domus;	20
Tractabamque puer non pauca negotia solus, Dum pater Adriacas saepe frequentat aquas.	
Adde quod inuisis distentum litibus illum, Illum mi rapuit mors inopina patrem,	
Quem non nulla dies, nulla et non hora dolendum Mi statuit maestis semper imaginibus.	25
Namque in te penitus domus inclinata, ruinam Traxit, care pater, mi memorande pater.	

glyphica de Pierio Valeriano en las bibliotecas de Andalucía», en *A zaga de tu huella*. Hom. al prof. Cristóbal Cuevas. Edic. de S. MONTESA, Málaga, 2005, pp. 716-723.

15. Pierii Valeriani *Hexametri odae et epigrammata*. Apvd Gabrielem Iolitym de Ffirriis [sic] et Fratres, 1550.

16. Tit. PIER.: TER. 1602 · 2 meis.; meis. 1602 ·

O male grata mihi lux illa nouissima Iani, Quae male adorato sole dolenda micat.	30
Non secus haec inuisa, ac non secus aegra quotannis, Quam quae funereas inferet atra faces.	
Nam mihi iam decimo dolor hic non deficit anno, Quem fecere boni funera acerba patris.	
Tanta oculis incommoda scilicet obseruantur, Immemorem ut possit reddere nulla dies.	35
Tempora qui finxit finem statuisset dolori, Aut ferus, aut certe ferreus ille fuit.	
Non amor hunc fratrum tetigit pietasue parentum: Illicit, inuisus nempe erat ipse sibi.	40
Nos non Arcadico generatos robore, functum Flere iuuat: pater, heu, heu, mihi adempte pater.	
Tunc mea Faustinus radicibus ora salignis Pascebat, quae mox dulcia mella forent.	
Hunc apud insomnis noctes, ieiunia longa Sponte tuli, studio cautus obesse cibum.	45
Nam iam grandis eram, quinta Trieteride puber, Quum variis coepi flectere uerba modis.	
Hinc pudor, hinc feruens animus stimulabat, iniquo Elapso nixu me reparare dies. 50	
A patruo demum Venetas accitus ad undas, Vix menses nostro viximus aere decem.	
Patriciis igitur seruire coëgit egestas Aerumnosa, bonis inuida principiis.	
Hic tussis febrisque frequens capitisque grauedo Occupat imperium corporis omne mei.	55
Plurima praetereo prudens incommoda uitae, Qualia uenari quadra aliena solet.	
Otia rara die, rarissima nocte dabantur, Quae studiis possem suppeditare bonis.	60
Adde etiam, infelix studium quod inutile sumpsi, Pauperibus Musis deditus et Sophiae,	
Tyndaridae hoc uoluere mei, quo sidere natus, Diuitiis studium cogor inane sequi:	
Scilicet aut Musas, habita aut post arte medendi, Socraticos mores, Pythagoraeque modos;	65
Atque ita ieiunae gentem comitare cicadae, Cui melos et cantus sola alimenta famis.	

18 otia: ocia 1602 · 20 domus;: domus. · 21 negotia: negocia 1602 · 24 patrem,:
patrem: 1602 · 28 care: chare 1602 · 38 aut certe: at certe 1602 ·

At genitrix pauper, geminae sine dote sorores: Quas miseras frustra spes fouet una mei,	70
Exposcunt a me fraterni praemia iuris, Sed chartas nullas, carmina nulla uolunt.	
Quid praestare tamen possim, Marce optime, nosti: Saepe inopi solitus ferre benignus opem.	
Hoc cruciat, miserum cor hoc mihi uellicat, atrox Non intermisso cura fit haec stimulo.	75
Quod si iure mihi sit soli, unigue uacandum, Nullius fuerit uita beata magis.	
Heu quid agam? Coepisse piget, desistere durum: Pergere pauperies imperiosa uetat.	80
Non, quia prosiliat sonipes de carcere uelox, Prima feret, mediis ut cadat in stadiis.	
Sic, nisi magna sonet, frustra mediocria tentat, Qui cupit insigni cingere fronde comas.	
Nil actum est igitur: scribendi tempus amussim, Materiam tempus, iudiciumque parit.	85
Nunc uereor, ne me a studiis dea saeua repellat Quam contra superis non licet ire deis:	
Atque ad ephemeridas, plebaea negotia, uiles Ut redeam, uisens ostia Nile tua:	90
Aut Syrtis Lybiae aut magnum tremebundus Atlantem, Classe petens caelum, Tartara classe petens.	
Fecerat hoc genitor, iuuenis: moremque paternum Dum sequitur, frater non rediturus abit.	
Is Laurentano forti comes additus, ictus A Turca in mediis impiger arsit aquis.	95
Non ea uis inopi est animo quem Phoebus ad umbras Allicit, atque umbris poscit harundineis.	
Si referas, quanta incumbam uertigine Cori, Siue Caledonii dira pericla maris:	100
Horreo, soluuntur genua et pallere notantur Ora, uelut iam iam me ferat unda rapax.	
O pereat, potius quam sim tibi Phoebe rebellis, Quidquid ab Eois, Hesperisque uenit.	
Auersum ingenio quidquid conamur, inane Cedit, et infausto subruit orsa modo.	105
Mens foret, e sacris uictum mihi quaerere templis, Quod facilis nona suadet ab aede Venus:	
Illa quidem gelida Capricorni sede recepta, Summouet, inducta religione, faces.	110
Praeterea occiduo Chiron mihi mergitur astro: Salue sancta deo sacra operate senex.	
88 deis: : Deis. 1602 •	

EL VERSO TRADUCIDO. PIERIO VALERIANO, TRADUCTOR
DE POETAS GRIEGOS

ANTONIO ROJAS RODRÍGUEZ

I.E.S. La Cala de Mijas

Resumen: Este trabajo aborda la faceta de traductor y poeta de Pierio Valeriano desarrollada en sus *Hieroglyphica*, desde el libro sexto al duodécimo. Se estudia la manera en que trata las fuentes de los poetas griegos, cómo las traduce y cómo traslada el ritmo del verso griego al latín. Igualmente se analizan aquellas citas griegas que no traduce, para intentar desvelar los motivos que le desaconsejaron la traducción de esos versos. El objetivo final es descubrir al poeta neolatino ante el reto de traducir e interpretar a los poetas griegos.

Palabras Clave: Pierio Valeriano, poesía, jeroglífico, traducción.

Summary: This work deals with Pierio Valeriano's facet as a translator and poet, developed in his *Hieroglyphica*, from the sixth to the twelfth book. Several aspects have been studied: the way he deals with Greek poets' sources, how he translates them and how he converts the rhythm of the Greek verse into Latin. Likewise, non-translated quotes are analyzed, in order to try to reveal the reasons that prevented him against the translation of those verses. The ultimate task is to discover the neolatin poet before the challenge of translating and interpreting Greek poets.

Keywords: Pierio Valeriano, poetry, hieroglyphic, translation.

En 1556, dos años antes de su fallecimiento, Giovanni Pierio Valeriano Bolzani (1477 - 1558) eligió la ciudad de Basilea para publicar los *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris*¹. No sería audacia, pues, decir que los *Hieroglyphica* fueron su obra vital, aquella en la que volcaría cuanto de sabiduría y erudición había acumulado a lo largo de sus setenta y nueve años. Fue una labor lenta y cuidadosa que probablemente hubo comenzado en Venecia. A allí lo mandó llamar su tío Urbano Bolziano² (1443 - 1525) y de allí partiría como protegido del cardenal Giovanni de Medici (futuro León X); más tarde llegaría a ser protonotario apostólico bajo Clemente VII, también Medici, que le encargaría la educación de Hipólito y Alejandro de Medici³. Sin embargo, Pierio arrastró todos esos años una gran deuda con la ciudad de los canales, que le había dado acceso a los círculos de Aldo Manuzio (1449 - 1515) y le había ofrecido las lecciones y la amistad de Marcantonio Sabellico⁴. Sin duda, aquella ciudad y aquellos hombres dejaron en Pierio una impronta determinante en el desarrollo posterior de su producción erudita. Allí había aprendido griego de su tío Urbano, al que en 1498 su amigo Aldo hubo publicado una gramática griega. El mismo Manuzio se había dedicado intensamente en Venecia a la publicación de los grandes autores griegos y en 1505, cuando Pierio aún se educaba en la misma ciudad, sacó a luz la primera edición griega de los *Hieroglyphica* de Horapolo, raíz de sus propios jeroglíficos. Esta edición correspondía a la egiptomanía⁵ que había prendido con avidez en los eruditos venecianos, cuando el *Cuatrocento* daba paso al *Cinquecento*. Consiguientemente los *Hieroglyphica* del humanista belunense, materia prima de este trabajo, se originarían en el campo fértil de aquella egiptomanía, cuya importancia la considera crucial el mismo Pierio en el prólogo general de sus *Hieroglyphica*. En él cita como acicates y garantes de su labor a Petrus Crinitus y Poliziano⁶, que no sólo trataron la interpretación de los jeroglíficos, sino que fueron también importantes promotores de la egiptomanía veneciana⁷. Además en la edición aldina de Horapolo Pierio encontraría los tres pilares que sostendrán su obra: los jeroglíficos egipcios, el lenguaje simbólico y el acervo de la Antigüedad. Pero las páginas de Horapolo debieron parecerle a Pierio breves e insufi-

1. P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris*, Basileae, 1556.

2. S. TICOZZI, *Storia dei letterati e degli artisti del Dipartimento della Piave*, Tissi, Belluno, 1813, p. 52

3. J. PLATTS, *New Universal Biography*, London, Sherwood, Gilbert and Piper, London, 1826, vol. IV, p. 289.

4. S. TICOZZI, *op. cit.*, p. 52

5. F. TALAVERA ESTESO, «Sentido y origen de los hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales» en Chaparro, C. et al. (eds.) *Paisajes Emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa Y América*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2008, p. 767.

6. P. VALERIANO, *Epistola Nuncupatoria*, p. 3v en *op. cit.*

7. F. TALAVERA ESTESO, *op. cit.*, p. 771 - 772.

cientos, porque en los 900 folios de los *Hieroglyphica* vertió 1400 categorías jeroglíficas y 267 ilustraciones⁸. Estas cifras anuncian ya que Pierio no se limita a comentar a Horapolo, sino que su intención es llegar a confeccionar una obra completa y exhaustiva sobre símbolos. En tal labor serán fundamentales las *auctoritates* de escritores romanos y griegos, de los teólogos cristianos del orbe latino y griego, y de la misma Biblia, tanto los *Septuaginta* como la *Vulgata*. En definitiva, los jeroglíficos se convierten en la excusa y el punto de partida de un aparato simbólico en el que la Antigüedad y la teología cristiana sofocan cualquier otro matiz.

Rápidamente se reconoce en la lectura de los *Hieroglyphica* de Pierio su dominio del latín y el griego. Se mueve entre ambas lenguas con gran soltura y libertad, sin que el paso de una a otra parezca forzado, sino ágil y exacto. Su conocimiento de las fuentes griegas es tal, que incluso se permite en muchos casos realizar labores de crítica textual, como veremos más adelante. Sin embargo, pueden considerarse mayor prueba de tal dominio las traducciones, no sistemáticas, pero sí frecuentes, de los textos griegos. Ya sea prosa o verso, Pierio traduce con comodidad, trasvasando incluso versos griegos a versos latinos. Esta capacidad no sólo se adquiere con el estudio del griego y la práctica de la traducción, sino que es también necesario el ejercicio de la versificación. Pierio no es ajeno a este arte e incluso, por mucho que le exigieran la composición de los *Hieroglyphica* y sus numerosas obligaciones, supo sacar tiempo para cultivar la poesía neolatina. Así a sus veintidós años compondría *De calamitate uitae suae*⁹; más tarde aparecerían sus *Poemata*¹⁰, *Amorum libri V*¹¹ y *Hexametri, odae et epigrammata*¹². Testimonian estas composiciones el interés que siempre tuvo Pierio por los versos. Incluso en la densa y compleja estructura de sus *Hieroglyphica* se cuelan versos propios como el poema dedicado a León X que inserta en el libro sexto sobre el babuino y que es deudor indiscutible de Marcial:

*Denique sic petulans generoso infensa leoni
simia, quae natibus caudaeque et clunibus huius
tantum animi est paruis affixa procacibus ausis,
hoc tam magnum animal uexatque agitatque nec ullam
esse moram patitur, musca importunior, apta
illa feros uitare unguis et dentis acumen,
lubrica dum fîdit saltu leibusque lacertis,
deque suo quaerit sibi tot ludibria rege*¹³.

8. F. TALAVERA ESTESO, *op. cit.*, 2008, p. 759.

9. P. VALERIANO, «De calamitate uitae suae» en *Praeludia Quaedam*, Tacuino, Venecia, 1509.

10. P. VALERIANO, *Poemata*, Basilea, 1538.

11. P. VALERIANO, *Amorum libri V*, apud Iolitus et Fratres, Venetiae, 1550.

12. P. VALERIANO, *Hexametri, odae et epigrammata*, apud Iolitus et Fratres, Venetiae, 1550.

13. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 6, cap. 21.

En estos hexámetros, Pierio certifica su habilidad versificadora e igualmente exhibe la perfecta asimilación de las enseñanzas extraídas de poetas antiguos, como Marcial.

Nuestro objetivo, pues, en este trabajo, será evidenciar las técnicas que empleó Pierio para la traducción de los poetas griegos citados en sus *Hieroglyphica*. ¿Traslada al latín cuantas citas de poetas griegos aduce? ¿Los traduce todos en versos latinos? ¿Respeto en ello el metro del original? Éstas son las preguntas que han guiado nuestra aproximación a este asunto. Nos interesa, sobre todo, cómo parecen confluír en los *Hieroglyphica* su conocimiento del griego y su arte poético. Sin embargo, ni el espacio ni las circunstancias aconsejan extender tal estudio a los 900 folios de su obra más relevante e influyente. Nos debemos circunscribir a un determinado número de libros lo más representativo posible. Hemos elegido a tal fin los libros que se extienden desde el sexto al duodécimo. Para esta elección nuestro criterio ha sido estrictamente práctico: son aquellos libros que en el seno del grupo de investigación dirigido por el Dr. D. Fco. Talavera se nos encomendó para su edición y traducción. Analizaremos los versos de poetas griegos que Pierio haya introducido en aquellos libros de los *Hieroglyphica* editados en 1556, con especial atención y cuidado a los versos griegos que haya volcado al latín. Procuraremos no apartar la vista de las cuestiones arriba planteadas.

Debemos comenzar, pues, haciendo recuento de los versos griegos que Pierio insertó en estos siete libros. Hallamos veintitrés citas de distintos autores griegos, entre los que no destaca especialmente ninguno por su frecuencia; si acaso, Píndaro¹⁴ que se cita cuatro veces, Aristófanes tres¹⁵ y otras tantas Teócrito¹⁶. Entre estos veintitrés hemos creído acertado incluir tres autores en prosa (Heródoto¹⁷, Plinio¹⁸ y Plutarco¹⁹) por haber empleado Pierio los versos insertados en las obras de aquéllos. Estas veintitrés citas se pueden clasificar en tres grupos: por un lado, encontramos en nueve ocasiones versos griegos que Pierio no traduce; por otro, aquellos que traduce al latín con el original griego a la vista llegan a la cifra de once; por último, hallamos tres citas traducidas sin que se inserte el original heleno.

Aunque nuestro interés se centre en los versos traducidos, creemos pertinente, no obstante, indagar en las razones que empujaron a Pierio a no traducir nueve de las veintitrés citas aducidas. Ni es un número despreciable ni parece, por ello, una circunstancia casual. Debemos, consecuentemente, detenernos en estas nueve citas para colocarnos en disposición de esclarecer el motivo de que

14. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 6, cap. 24 et lib. 7, cap. 5 et 13.

15. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 8, cap. 16, lib. 9, cap. 33 et lib. 10, cap. 16.

16. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 6, cap. 12, lib. 10, cap. 5 et 13.

17. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 12, cap. 25.

18. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 8, cap. 24.

19. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 17.

tradujera las otras quince y no éstas. A este respecto sugiere el análisis de las mismas que tres causas intervinieron en desaconsejar la traducción de estos versos. En primer lugar, la paráfrasis parece haber eliminado la necesidad de traducir cuatro de estas citas. En el siguiente caso, por ejemplo, la paráfrasis prácticamente traduce el verso de Píndaro:

Porro illum assecutum esse ceruos absque canibus et retium insidiis Pindarus Nemeis canit: Κτείνοντ' ἐλάφους ἄνευ κυνῶν δολίων θ' ἐρκέων [PIND. N. 3, 51]²⁰.

En otra ocasión, el humanista italiano recurre de nuevo a Píndaro:

Apud Hyperboreos tamen institutas dicit Pindarus κλείτας ὄνων ἑκατόμβας [PIND. P. 10, 33], illi enim Apollini asinos mactabant²¹.

No se trata siquiera de un verso completo, sino de un sintagma, que se aclara perfectamente en el breve comentario posterior. Indudablemente la escasa entidad de la cita y la certera paráfrasis de la misma explican por qué no se tradujo. Es posible que esa misma falta de entidad liberara a Pierio de traducir el siguiente sintagma:

Commenticium uero est quod Pana nonnulli ita dictum arbitrantur, quia Penelopes et totius turbae procorum filius fuerit, qua in sententia Theocritiana est apostrophe ad Penelopen, Syringe, θοὸν τέκεν ἰθυνητῆρα [THEOCR. Syr. 2]²².

Lo extenso, pues, de la paráfrasis anterior y la brevedad de la cita hacían innecesaria su traducción. Sin embargo, en la última de éstas ocurre lo contrario: aunque se trate de tres hexámetros dactílicos, el esclarecedor y breve resumen anterior a la cita y lo conocido del pasaje determinaron la ausencia de una traducción. Por consiguiente, Pierio se limita a presentarla del siguiente modo:

*[...]de quo uersus feruntur huiusmodi ab oraculo editi quibus fuga Lydis indicitur simulhac mulus Medorum inuaserit regnum:
ἀλλ' ὅταν ἡμίονος βασιλεὺς Μήδοισι γένηται,
καὶ τότε, Λυδῶν ποδαβρῶν, πολυψήφιδά παρ' Ἑρμιον
φεύγειν μηδ' μένειν, μηδ' αἰδεῖσθαι κακὸς εἶναι [HEROD. 1, 55]²³.*

Cuando Pierio se detiene a comentar alguna de las citas que se permite introducir, la traducción desaparece, no porque sea innecesaria, sino más bien

20. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 7, cap. 5.

21. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 12, cap. 6.

22. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 10, cap. 5.

23. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 12, cap. 25.

porque, al tratar algún aspecto interno de la cita, se difumina en parte su principal función (autorizar una afirmación o explicación de un símbolo) y se permite obviar la traducción. Es muy probable que este segundo motivo haya provocado que cuatro citas se hallen huérfanas de traducción. Así se comprueba claramente en el siguiente caso:

Quod uero plerique historiae animalium scriptores feminas e ceruis sine cornibus esse tradunt, longe diuersum est ab eo quod Olympiis ponit Pindarus, ode quae Theroni scribitur e.,j qeoxšnia. Ita enim ibi: χρυσόκερων ἔλαφον / θίλειαν ἄξοντ', ἄν ποτ' Ταῦγέτα / ἀντιθεῖσ' Ὀρθοσίας ἔγραψεν ἱρὰν [Cf. PIND. O. 3, 29 - 30]. Quo loco interpres introductum ait a poetis cornutam ceruam, cuiusmodi ea fuit quae Telephum lactauit [Cf. SCHOL. PIND. O. 3, 52a, 1 - 3]²⁴.

Obsérvese que Pierio se centra únicamente en el sintagma *χρυσόκερων ἔλαφον*, sobre el que versa todo el comentario y traduce únicamente *cornutam ceruam*. Su interés no se focaliza en toda la cita, sino únicamente en ese sintagma y en el comentario que sobre él realizara el escoliasta de Píndaro. Parecida situación es la que muestra esta cita de Hesíodo:

Sed ut in ouibus persistamus (latum enim est τοῦ προβάτου uocabulum) ubi Hesiodus ait μαρναμένους μήλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο [HESIOD. Opera et dies 163], interpretes aiunt μήλων ἔνεκα de imperio et opibus debere intelligi, propterea quod principes olim pastorem uitam agere soliti sunt²⁵.

De nuevo es el comentario de los escolios y no el pasaje hesiódico en sí el que interesa a Pierio. Exactamente por el mismo motivo destaca el siguiente ejemplo, si acaso más porque el belunense menciona a Zenodoto, bibliotecario de Alejandría y comentarista de Anacreonte:

Positum hoc idem ab Anacreonte sed a Zenodoto correctum ob uulgatam historiam, quod in eo genere feminae cornua non habeant. Nam quod scripserat Anacreon, ἄγαν ὡς οἷά τε νεβρὸν νεοθηλέα / γαλαθηνὸν ὅσ τ' ἐν ὕλαις κερόεσσης / ὑπολειφθεῖς ὑπὸ μητρὸς ἐπτοήθη [Cf. ANACR. Frg. 63, 1], pro locutione κερόεσσης, quod 'cornigerae' significat, Zenodotus is emunctae naris censor ἐροέσης reposuit, hoc est, 'desideratae' uel 'amabilis'²⁶.

Por último, el siguiente verso de Aristófanes, más que ser autoridad de las palabras de Pierio, resulta ser objeto de su comentario. El humanista pretende aclarar el primer verso de la *Paz* aristofánica:

24. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 7, 13.

25. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 10, cap. 20.

26. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 7, cap. 13.

Scarabaeus enim certo anni tempore bubulum excrementum nactus materiam eam sibi suscipit elaborandam, quod primo statim Pacis suae uersu mordet Aristophanes ἀρ' ἄρε μᾶζαν ὡς τάχιαν κανθήρω [ARISTOPH. Pax I] ²⁷.

Entre las citas no traducidas, es conspicua la presencia de Homero:

Contra uero quod ad peregrinationem attinet, Vlyxem, quem Homerus ea praeicipue de causa sapientem effectum putat, quod is Πωλλῶν ἀνθρώπων ἴδεν ἄστυα καὶ νοὸν ἔγνω [HOM. O. 1, 3]²⁸.

En esta ocasión ni existe paráfrasis ni comentario alguno. La razón de que no la haya traducido es clara y sencilla: se trata del verso quizá más leído, traducido y comentado por cualquier iniciado en el griego antiguo.

Observamos, pues, que, excepto la cita homérica, todas las demás carecen de traducción o porque la paráfrasis lo hace innecesario o porque el objetivo verdadero no es que la cita autorice alguna afirmación, sino aclarar o comentar el contenido de la misma. En cambio, a lo largo de los siete libros se han hallado once citas con las que Pierio justifica y autoriza sus afirmaciones o explicaciones avalado por los poetas griegos y a las que acompaña una traducción latina. Desde el punto de vista métrico-formal, estos once pasajes se pueden subdividir en tres grupos. En el primero, hallaremos cinco citas cuyo ritmo fundamental es dactílico. Así ocurre con el hexámetro de Teócrito a cuenta del babuino:

Est enim cynocephalus ante omnia animalia iracundus indignabundusque de quo id dici potest quod de Pane Theocritus:

Καὶ οἱ ἀεὶ δ' ῥιμεία χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται [THEOCR. Idyl. 1,18]?

Quasi dicamus:

Semper acerba illi pro naribus assidet ira²⁹.

En el texto teocritiano encontramos un hexámetro dactílico (con cesuras T., Tr., H. y B.)³⁰ al que corresponde Pierio con otro hexámetro (con cesuras P. y B.). Se trata pues de una traducción que reproduce existosamente tanto el sentido como la forma del original. Esto, sin embargo, no se repetirá en el siguiente ejemplo, que trata de un remedio contra la cantárida:

27. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 8, cap. 16.

28. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 12, cap. 2.

29. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 6, cap. 12.

30. A partir de ahora se utilizarán estas abreviaturas tomadas de GUZMÁN GUERRA, A. *Manual de métrica griega*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997, p. 55: T. (triemímera), P. (pentemímera), Tr. (trocaica), H. (heptemímera), B. (diérisis bucólica).

Alibi seruat ut nudis pedibus eant, capillo cinctuque dissoluto, uersu eo pronunciato: φεύγετε, κανθαρίδες, λύκος ἄγριος ὑμᾶς διώκει [PLIN. NH 27, 100, 5]. Facessite, cantharides, lupus agrestis uos insequitur³¹.

En griego tenemos un hexámetro con dos cesuras (P. y B.); por el contrario, en la traducción latina observamos una sucesión de dáctilos y espondeos sin que llegue a formarse en absoluto un hexámetro. Asimismo es evidente que el humanista ha traducido palabra por palabra, manteniendo el mismo orden en latín que en griego, incluso la misma sonoridad (*φεύγετε* / *facessite*) lo que no ocurre en el caso anterior. Parece haber sacrificado la similitud formal a la exactitud del contenido. Lo mismo sucede en este pasaje:

[...]cum longe aliter euenire in agrestibus [suibus] uideamus, quippe qui semel et eodem fere omnes die, ut Plutarchus ait [PLUT. Aet. Phys. 917b], aestate scilicet incipiente, fetum edant; unde uulgatum est diciturum «non expectandum ulterius pluuiam cum sus pepererit». Itaque nonnulli suam hanc pro aestate ponunt, de quo quidem uersus uulgatus a Plutarcho recitatur: μηκέτι νυκτὸς ὕειν, ἦ κεν τέκη ἀγροτέρᾳ σὺς [Ibidem]³².

El hexámetro griego presenta tres cesuras (P., H. y B.); en cambio, la traducción latina recoge el espíritu formular del verso heleno, de forma que parezca un refrán. El erudito italiano prefirió potenciar el matiz formular y popular del verso original a conservar la forma del original. No obstante, si se miden las sílabas de la traducción, resulta tener siete pies dactílicos, que aunque no conformen ningún esquema métrico latino, revelan, sin embargo, una tendencia a reproducir el mismo ritmo que el verso original. En el cuarto caso de ritmo dactílico, Pierio de nuevo vuelve a Teócrito acerca del macho cabrío en su acepción más despectiva, referida a los cornudos consentidos:

Merito itaque uir, de cuius liberis uxor tantum possit internoscere, hircus appellabatur et ἱερογλυφικῶς per hircum figurabatur. [...]Rusticum enim et imperitum id genus hominum hac plurimum nequitia famosum inuenias; unde iocus apud Theocritum: ῥπόλος, ὄκκ' ἔσορῆ τὰς μηκάδας οἶα βατεῦνται, τάκεται ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο [THEOCR. Idyl. 1, 87]. Aepolus inscendi uideat siquando capellas, Liquitur obtutu, quod non caper ipse creatus³³.

El primer hexámetro teocritiano presenta dos cesuras (P. y B.), mientras el segundo, tres (P., H., B.). Pierio corresponde con otros dos hexámetros, uno

31. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 8, cap. 24.

32. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 17.

33. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 10, cap. 13.

con dos cesuras (P., H.) y otro con tres (P, H., B.). Se evidencia, pues, sobre todo en el segundo dáctilo, que Pierio tiende a reproducir en latín el mismo orden, ritmo y sentido que tenga el verso griego. Este hecho es especialmente evidente en la manera en que reproduce incluso las cesuras del segundo dáctilo teocritiano. Caso muy parecido es el último pasaje de ritmo dactílico que Pierio extrae de Calímaco:

Apud Hyperboreos tamen institutas dicit Pindarus κλείτασ ὄνων ἑκατόμβασ
[PIND. P. 10, 33], *illi enim Apollini asinos mactabant. Nam ut apud Callimachum*
legere est,
τέρπουσιν λιπαράι Φοῖβον ὄνοσφαγίαι [CALLIM. Aet. 186, 10].
Exhilarant pingues Phoebum epulae ex asino³⁴.

Compruébese que se trata de un pentámetro dactílico al que Pierio, en su traducción, corresponde con otro pentámetro escrupulosamente respetuoso con el orden de palabra y el sentido del original.

En el segundo grupo al que nos referimos más arriba se aglutinan los versos de ritmo yámbico. Son tres trímetros yámbicos, de los que dos se trasladan al latín con un respeto escrupuloso al original griego. Vemos esto en un verso de Eurípides:

Eandem in homine salacitatis causam tradit Empedocles[EMPEDOCLES, *Frag.* 64].
Hinc ait etiam Euripides[EUR. *Frg.* 895; PLUT. *Aet. Phys.* 917b]:
ἐν πλησμονῇ τοι Κύπρις, ἐν πεινῶντι δ' οὔ
uult crapulatum Cypris, haud famelicum³⁵.

En el trímetro griego observamos dos cesuras (P., H.), que flanquean y realzan a *Κύπρις*; si analizamos el trímetro de Pierio, veremos que emplea las mismas cesuras para realzar el mismo sustantivo, *Cypris*. Esto nos revela que el belunense se siente tan cómodo en el trímetro yámbico como en el hexámetro. Nos confirma esta sospecha el segundo trímetro³⁶:

Vnde is, qui sponsam ducturus cum omnia apparasset et spe sponsae frustratus
esset, exclamauit:
ἀπόλοεν γ' ὅσ καί τάλαντον καί γάμος
Periit quidem sus et talentum et nuptiae.

En este caso el paralelismo entre el trímetro griego y el latino es exacto. Comprobemos que en el latino destaca la misma cesura (P.) que en el griego y en ambos casos se resalta la misma palabra (*ὅσ / sus*); pero, es más, el orden

34. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 12, cap. 6.

35. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 17.

36. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 33.

de palabra y el sentido es el mismo. No hay nada en la traducción latina que se desvíe de su original griego, reafirmandose así la sospecha de que Pierio siempre va a tender a que sus traducciones coincidan con el original en forma y sentido, hasta donde sea posible. Sin embargo, en el último caso de trímetro yámbico tiene lugar un fenómeno poco común en Pierio, que en nuestros siete libros sólo aparece esta vez y en el resto sospechamos que sucede en pocas más ocasiones. Nos referimos a que presenta dos traducciones de un mismo verso y cada una compuesta en un ritmo distinto:

Atque hoc illud esse crediderim, quod in echino tanti facere uidetur Archilocus, dum super animalis huius prudentia ita scribit:

Πολλᾶ οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἔν μέγα [Cf. ARCHILOC. *Frg.* 20, 1]?

Multi quidem uulpes, magnum unum nouit echinus.

Vel ut numero numerum reddamus,

Scit multa uulpes, unum echinus, at magnum³⁷.

En el trímetro de Arquíloco se observa claramente la cesura pentemímera que sirve de bisagra en la comparación entre la zorra y el erizo. En cambio, Pierio prefiere trasladar el verso griego a un hexámetro con dos cesuras (T., P.) que subrayen *vulpes* y a la vez marquen el punto de inflexión de la comparación. Parece que Pierio quiera resaltar en esta traducción el carácter sentencioso del verso heleno, proporcionándole solidez y contundencia a través de un hexámetro, que además muestra un ritmo lento con tres espondeos centrales. Sin embargo, en un intento exitoso de recuperar tanto el sentido como la forma del original, Pierio propone otra traducción, *ut numero numerum reddamus*. Esta vez nos presenta un trímetro yámbico con una cesura pentemímera con la misma función que la arquiloquea. Incluso se esfuerza por que el orden de palabra en la versión latina sea idéntico al griego, hasta el punto de que en el último pie desafía las normas del yambo que impiden una resolución en el último pie. Ocurre esto porque Pierio concientemente desea que *magnum* coincida con su correspondiente griego *μέγα*, sacrificando de nuevo la forma a la exactitud del sentido.

Entramos en el grupo más controvertido de los tres, el de los versos procedentes la lírica griega. Se trata de tres pasajes de distintos autores y con distinto ritmo, que Pierio aborda cada uno de una manera distinta. El primer caso proviene de Píndaro y así lo resuelve el belunense:

[...] *adulatores non aliter uiros probos et amicos uideri ait insipientibus quam simiae pulchrae pueris iudicantur* [Cf. PIND. P. 2, 72-75]. *Ait enim Pithiis,*

καλός τοι πίθων παρὰ παισί [PIND. P. 2, 72]: *bella quidem simiola est pueris*³⁸.

37. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 8, cap. 28.

38. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 6, cap. 24.

El verso pindárico comienza con ritmo yámbico, pero sigue con un ferecracio; en cambio, Pierio utiliza un decasílabo típico de la estrofa alcaica. Tal esquema métrico, imitado seguramente de Horacio, le permite mantener en su traducción el mismo orden de palabras que el pindárico. Sin embargo, tal deseo de mantener el orden de palabra parece haberlo olvidado en este segundo caso:

Eandem in homine salacitatis causam tradit Empedocles[EMPEDOCLES, *Frag.* 64].

Hinc ait etiam Euripides[EUR. *Frg.* 895; PLUT. *Aet. Phys.* 917b]:

ἐν πλησμῶνῃ τοι Κύπρις, ἐν πεινῶντι δ' οὐ

uult crapulatum Cypris, haud famelicum.

quod ab Achaeo [ACHAEUS *Frg.* 6] *sumptum, qui multo ante dixerat:*

πεινώσι γὰρ ἢ Κύπρις πικρά

amara Cypris est esurientibus³⁹.

Aunque nos refiramos únicamente a la cita de Aqueo, es importante que no perdamos de vista el contexto en el que se encuentra; pues éste explica en parte la forma en que Pierio traduce a Aqueo. Comprobemos que el verso griego comienza con un reiziano y termina con un crético; sin embargo, Pierio decide traducirlo en un trímetro yámbico con dos cesuras (P., H.), cuya finalidad es subrayar *Cypris*. Creemos que en esto ejerce una influencia decisiva el anterior yambo de Eurípides que también destaca entre las dos cesuras de su trímetro yámbico la palabra *Κύπρις*, juego que se refleja perfectamente en la traducción de Pierio. Parece que nuestro erudito ha querido armonizar ambas citas en su traducción, jugando con la palabra *Cypris* y resaltando así la relación que afirma tienen ambas citas. Respecto al orden de palabra, obsérvese que Pierio ha jugado al quiasmo entre el original y la traducción, de forma que a *amara Cipris* le corresponde *ἢ Κύπρις πικρά* y *πεινώσι γὰρ* a *est esurientibus*. Para ello, como en el caso de Arquíloco, vuelve a desafiar las normas de la métrica colocando una sílaba larga donde debería haber una breve.

Un tratamiento especial reciben estos versos de Macón:

Vnde non illepide Nico Attica meretrix αἴξ, id est, capra cognominata est, quoniam mercatorem adulescentem Thallum, qui in Atticam caricas et mel Hymettium empturus aduenerat, abligurisset. Θαλλός autem germen est, quem lusum haud iniucunde Machon ita explicat:

Ἐπεκαλεῖτο δ' αἴξ, ὅτι τὸν μέγαν

Κατέφαγ' ἐραστὴν ποτε Θαλλόν [MACHON *Frag.* 18, 422-28].

Quod nos ita reddidimus:

Nico olim meretrix fuerat, mox capra uocata

Est, quod amatorem eximium cognomine Thallum

Fortiter absumpsit⁴⁰.

39. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 17.

40. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 10, cap. 9.

Obsérvese que en el original griego tenemos un tríbraco seguido de un gliconio, en el primer verso, y otro tríbraco seguido de un ferecracio, en el segundo. Por el contrario, Pierio los traduce en dos hexámetros dactílicos (T., P., H. en el primero; H. en el segundo) acompañados por un dodrans A o mecenateo al final. El tono burlesco del original no se pierde en la traducción, sino que más bien se refuerza al dar Pierio al pasaje la estructura de un epigrama en hexámetros, haciendo un guiño final a la lírica con el dodrans característico del verso horaciano *Macaenas atavis edite regibus* [HOR. *Carm.* 1, 1, 1]. Pero en este particular epigrama no es su intención traducir exactamente los versos de Macón, sino más bien resumir todo el pasaje que parafrasea en las líneas anteriores. Esta circunstancia le da más libertad para su traducción.

Resta el análisis de aquellos versos de los que Pierio se limita a presentar únicamente la traducción, mencionando de forma vaga el original. Se cuentan tres casos, en los que se reproduce una circunstancia curiosa: todos proceden de obras aristofánicas. Así pues, la primera de estas citas se extrae de *Lisístrata*:

Nam de agilitate cerui superfluum est uerba facere, cum scriptis omnium in primis celebretur, praecipue uero κατ' ἐξοχήν quandam Laconum chorus Aristophanica Lysistrate [Cf. ARISTOPH. Lys. 1316-1319] dicat saltandum pedibus est tanquam ceruus aliquis⁴¹.

No existe correspondencia formal con el pasaje aristofánico (*ποδοῖν τε πάδη / ᾧ τις ἔλαφος*); sí existe, en cambio, exactitud en el sentido y coincidencia en el orden de palabra. No sucede así en la siguiente referencia:

Quanquam apud Sicyonios omne animalium genus Veneri, ut alibi diximus, praeter unum suem sacrificari solitum inuenias: Aristophanes Sed Veneri porcus non sacrificatur [ARISTOPH. Ach. 793]⁴².

La traducción latina podría interpretarse como la sucesión de un dodrans A o mecenateo y un reiziano, donde quedan especialmente marcadas las palabras *porcus non* entre el final del dodrans y el comienzo del reiziano. En cambio, el original de Aristófanes (*ἄλλ' οὐχὶ χοῖρος / τ' ἀφροδίτῃ θύεται*) presenta un ritmo esencialmente yámbico, en el primer verso, y un coriambo seguido de un crético, en el segundo, que no corresponde con el observado en la traducción latina. Tampoco coincide el orden de palabra. Pero, a pesar de todo ello, existe un punto de encuentro entre ambos textos: el texto aristofánico subraya la importancia de la negación (*οὐχὶ χοῖρος*), al colocarla al final de verso y Pierio reproduce ese resalto, rompiendo la unidad establecida

41. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 7, cap. 5.

42. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 9, cap. 33.

por Aristófanes entre el complemento indirecto ($\tau' \acute{\alpha}\phi\rho\rho\delta\acute{\iota}\tau\eta$ / *Veneri*) y el verbo ($\theta\acute{\upsilon}\epsilon\tau\alpha\iota$ / *sacrificatur*), para colocar en lugar conspicuo el sujeto y la negación (*porcus non*), justo donde termina un esquema métrico y empieza otro. En ambos, pues, la negación y el sujeto quedan visiblemente subrayados. También en la última cita de Aristófanes, Pierio se permite jugar con el orden de palabra para reproducir en latín el mismo efecto que se consigue en el original aristofánico:

Et Aristophanes, Vespis, ad huiusmodi stoliditatem respiciens, considerare ait ouillum pecus in concilio [ARISTOPH. Vesp. 32]⁴³.

Si acudimos al original de Aristófanes ($\acute{\epsilon}\kappa\kappa\lambda\eta\sigma\iota\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ $\pi\rho\acute{\omicron}\beta\alpha\tau\alpha$ $\sigma\upsilon\gamma\kappa\alpha\theta\acute{\eta}\mu\epsilon\nu\alpha$), se observa que Pierio recurre al quiasmo en su traducción respecto al original, de forma que $\sigma\upsilon\gamma\kappa\alpha\theta\acute{\eta}\mu\epsilon\nu\alpha$ lo traduce por *considerare* y $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\lambda\eta\sigma\iota\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ por *in concilio*. Consigue así conservar la posición central de *pecus* y la estructura infinitivo + sustantivo. Si además comprobamos la métrica de ambos versos, observaremos que Pierio en latín compone un asclepiadeo menor cataléctico, porque así también interpreta la estructura métrica del verso aristofánico. De este modo coinciden forma y sentido.

En estas tres citas, la ausencia del original griego puede deberse a la especial dificultad que Aristófanes presenta en cuanto a la interpretación de su métrica, que incluso actualmente es motivo de discusión. Pierio, pues, parece haber preferido no perderse en los vericuetos de la métrica del comediógrafo y proporcionar al lector una versión lo más fiel posible al original.

En conclusión, podríamos trazar un esquema de prioridades en las traducciones de Pierio. En él la reproducción fiel del contenido estaría por encima de cualquier otra consideración formal. Aunque trate siempre respetar la forma, en ningún momento fuerza la traducción para que encaje en los mismos parámetros rítmicos que su original. Esto no quiere decir que, cuando le sea posible, conserve a la vez forma, orden y sentido del original griego; pero no se deja asfixiar por la obsesión de mantener el esquema heleno. Es capaz, no obstante, de desafiar normas muy establecidas de la métrica latina, cuando así lo exige la traducción y la correspondencia más fiel con el verso griego. Además, cuando las circunstancias lo permiten, establece juegos formales entre el original heleno y la traducción latina, como la contraposición quiasmática. Por tanto, no es un traductor rígido, sino más bien razonable, ya que es capaz de sacrificarlo todo en aras de la comprensión, objetivo último de su labor traductora. A la vez, se revela como poeta avezado que conoce las leyes del verso latino y es capaz de traducir belleza con belleza. No se trata, sin embargo, de un traductor sistemático, sino más bien de uno selectivo. Sólo traduce aquellos versos que necesita para autorizar sus afirmaciones con el objetivo primordial de dejar muy

43. P. VALERIANO, *op. cit.*, lib. 10, cap. 16.

claro el sentido y la correcta interpretación de las citas griegas que le sirven para autorizar sus símbolos. Ahora bien, dos circunstancias van a apartarlo de traducir la fuente griega: primero, que una paráfrasis baste para la comprensión plena de los versos griegos; segundo, que su interés no sea autorizar un símbolo con la cita, sino exponer el comentario que sobre el pasaje haya realizado un escoliasta antiguo o, incluso, comentar él mismo la cita griega. Por tanto, la ausencia de traducción no es un acto caprichoso, sino sopesado, como todo lo que nos encontramos en sus *Hieroglyphica*.

En definitiva, creemos haber evidenciado las principales técnicas con que Pierio se enfrenta a los poetas griegos y a su traducción. Además se nos ha descubierto un poeta neolatino que traduce con maestría a los griegos, permitiéndose incluso entretejer juegos entre original y traducción. Para Pierio Valeriano la traducción de poetas griegos no es un acto menor, sino una tarea meticulosa y cuidada que no desatiende siquiera en sus más ínfimos detalles.

LOS JUEGOS EN LA POÉTICA DE JULIO CÉSAR ESCALÍGERO¹

JOSÉ A. SÁNCHEZ MARÍN
Universidad de Granada

Resumen: El primero de los *Poetices Libri Septem* de Escalígero dedica una extensión notable –18 de los 57 capítulos de que consta el libro– a los Juegos atléticos antiguos, que el autor califica de «fábulas sin palabras». Hace remontar su origen a celebraciones ocasionales de los pastores, a las que después se añadió la competición. Se apuntan las posibles razones de su inclusión en la Poética.

Palabras clave: Renacimiento, Poética, Juegos, Escalígero.

Summary: The First Book of Scaliger's *Poetices Libri Septem* devotes 18 of its 57 chapters to the ancient athletic games which the author describes as «fables without words». According to Scaliger, their origin would lie in shepherds' occasional celebrations that later turned to competition. Possible reasons for including games in the *Poetices* are discussed.

Keywords: Renaissance, Poetics, Games, Scaliger.

1. Esta colaboración se inscribe en la línea de trabajo del Proyecto de investigación *Edición y estudio de los Poetices Libri Septem de Julio César Escalígero. Fuentes clásicas y pervivencia* (FF2008-05882/FILO) desarrollado en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada y financiado por la Dirección General de Investigación, cuyo apoyo agradecemos.

Sin duda Julio César Escalígero hallaría en la tradición de los tratados sobre poética y de escritos afines, en los documentos y comentarios sobre éstos originados hasta su propia época, gran número de temas y motivos que tratar en los siete libros de su extensa obra. Sin embargo difícilmente encontramos algo tan inesperado y sorprendente como los capítulos sobre los juegos antiguos que se insertan en el libro primero. La sección de los juegos abarca casi una tercera parte –18 de los 57 capítulos– del libro I, el *Historicus*, el segundo libro más extenso de la *Poética* después del tercero².

Pese a su singularidad, no parece que los estudiosos de la poética hayan reparado en este conjunto. Cualquier consideración superficial estaría tentada de atribuirlo a un mero propósito de amplitud y erudición que el humanista revela en otros lugares de su obra. Según es habitual en el autor, la sección comienza por un capítulo introductorio general (capítulo 22, *Ludi*); del 23 al 27 se dedican sendos capítulos a los más célebres juegos griegos (*Píticos, Olímpicos, Nemeos e Ístmicos*), finalizando el 27, muy breve, con los juegos menos importantes. Sigue simétricamente el capítulo 28, con generalidades sobre los juegos romanos, y del 29 al 39 sobre cada uno de éstos en particular (*Megalenses, Apolinales y Liberales, Circenses, Cereales, Taurios, Capitolinos, Fúnebres, Votivos, Escénicos, Plebeyos, Seculares y Juvenales*). A pesar de la diferencia numérica entre los juegos griegos y romanos, la extensión del texto dedicado a cada uno de ambos grupos es similar. También es similar el tipo de análisis que se hace de cada juego. Los dos capítulos generales son de amplia extensión, en especial el primero que abre la sección y que justifica su lugar en el tratado de acuerdo con una lógica externa o aparente. La relación con la materia que acaba de tratar en los capítulos precedentes, los géneros dramáticos, viene dada por la fábula como nexo de unión: parafraseando el conocido dicho de Simónides³ sobre pintura y poesía, Escalígero afirma que los *ludi* son *fabulae tacitae*, «fábulas sin palabras», y las fábulas son «juegos con palabras», *ludi loquentes*; los *ludi* concierne sobre todo al aparato, la escenificación. La fábula es parte integrante de los juegos, por lo que es obligado hablar de éstos aunque el autor no lo hace con la brevedad que apunta⁴. Esta original definición de los juegos, que se aclara más tarde, da paso a una clasificación básica de éstos en dos géneros, el simple y el

2. Véase la edición y traducción alemana de L. DEITZ- G. VOGT-SPIRA, *Ivlii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetics Libri Septem. Sieben Bücher über die Dichtkuns*. Unter Mitwirkung von M. Fuhrmann herausgegeben von... 5 vols. Stuttgart- Bad Cannstat, 1994-2003 I, XXII [XXII, 90-94]. Esta será utilizada aquí en las citas y referencias, señalando entre corchetes el volumen correspondiente, página y línea de la edición, precediendo a todo la anotación del libro y capítulo de la *Poética*; las traducciones son nuestras.

3. C. DE MIGUEL MORA, «Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*» *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 6 (2004) 7-26, especialmente pp. 16 ss.

4. I, 22 [22, 3-6] *Sane ludi sunt tacitae fabulae, fabulae vero ludi loquentes. Omnino ludorum pars fabula est, quare ipsi quoque actores ludiones dicti. De ludis igitur quam brevissime fieri poterit dicendum est.*

competitivo, y a una división en cinco tipos: carrera, lucha, salto, lanzamiento y pugilato. Según su habitual modo de proceder, el autor acomete una organización sistemática y racional de tales manifestaciones a partir del movimiento, lo cual es coherente con su definición de *tacitae fabulae*, y establece para ellas un orden histórico partiendo de lo más antiguo y simple a lo más complejo y posterior. Este es el método que también se sigue al presentar en el libro I todo el catálogo de formas y géneros poéticos⁵. Se refiere igualmente a la indumentaria de los atletas y a los objetos utilizados, describiendo cada juego y explicando su terminología. La alusión a los *quinqertiones*, los vencedores en el *péntathlon*, le lleva a poner en relación el valor originario del término *ars* y los vocablos griegos Ἀρης, ἀρετή, ἐνάρετος. De aquí se sigue una definición de la excelencia física y de sus elementos constitutivos, *magnitudo*, *robur*, *celeritas*, con referencia explícita a la *Retórica* de Aristóteles 1,5,1 ss., especialmente 13,61b 21 ss. En ese lugar el teórico griego incluye dicha excelencia entre las partes constitutivas de la felicidad, que examina dentro de la elocuencia deliberativa, de acuerdo con las «opiniones generalmente admitidas», y la hace consistir en la salud, la belleza, la fuerza, el porte y la capacidad para la competición; esta última a su vez está integrada por el porte (*mégethos*), la fuerza y la velocidad, exactos equivalentes de los tres elementos mencionados por Escalígero. Una última noticia sobre ciertas *privatae exercitationes* realizadas en los gimnasios públicos contiene explícitamente, una referencia al *de sanitate tuenda* de Galeno, y otra a la biología aristotélica (*de motu animalium*). Puestas ambas en relación con el contexto de la anterior referencia aristotélica, nos resulta inevitable la evocación del Escalígero médico que pudo haber aprovechado sus múltiples lecturas en función de unos intereses más puntuales, para introducir por ejemplo esta sección de los juegos en su *Poética*. Efectivamente, fuentes identificadas para ciertas partes y capítulos del tratado también se han confirmado como utilizadas en otros lugares de diferente contenido. Esto se comprende bien en algunos tipos de fuentes que, como las obras de compilación, enciclopédicas y anticuarias, antiguas y coetáneas, han podido ofrecer al autor un material múltiple más o menos apropiado para encajar en distintos sitios; y lo mismo también puede decirse de obras gramaticales y compendios léxicos⁷. Éste ha sido el caso de los capítulos sobre los juegos griegos, para los que se ha señalado como fuente principal los escolios a Píndaro, además de otras obras como la *Descriptio*

5. I, III [3, 90-94] y I, IIII [4, 94-118]

6. I, XXII [22, 314, 3-10] *Cum igitur praeter quinque certamina supradicta esset caestus, esset pancratiium, tamen quinque tantum illis constabat πένταθλον, quod qui vicisset a Latinis sunt quinqertiones appellati, quoniam vox haec ars prima sua origine robur ac fortitudinem designavit. Graeca enim omnia: Ἀρης, ἀρετή, ἐνάρετος. Sic virtus a viribus apud maiores nostros pro fortitudine tantum accipiebatur. Aristoteles in primo Rhetoricorum ita disponit.*

7. J.A. SÁNCHEZ MARÍN-M^o N. MUÑOZ MARTÍN, «La poética de Escalígero: introducción al autor y su obra» *Ágora. Estudos Clássicos em Debate «Júlio César Escalígero»* 9.1 (2007) 97-144.

de Pausanias, el *Epítome* de Festo y el *Onomasticón* de Pollux⁸. Para los juegos romanos se ha identificado como fuente sustancial y casi exclusiva la cornucopia *Geniales dies* de Alejandro d'Alexandro, un jurista napolitano contemporáneo de nuestro autor. Escalígero se vale en distintos lugares de este erudito al que solo cita una vez en el libro III⁹. D'Alexandro constituye precisamente en este caso un nexo de unión que responde a la lógica externa de la obra de Escalígero, ya que acaba de ser utilizado como fuente principal para el capítulo inmediatamente anterior a los juegos, el capítulo 21 que trata sobre el teatro. El teatro es el lugar material donde se representan los géneros dramáticos mayores de los que acaba de hablar Escalígero; en último lugar queda por tratar lo relativo al aparato, y es justamente entonces cuando encontramos los capítulos sobre los juegos.

Ruinas y vestigios de la Antigüedad, como los circos, teatros, anfiteatros, baños, al igual que otros edificios públicos, debían representar ante los ojos del renacentista unos espacios capaces de ser revividos con la recuperación de la cultura y de los modos de vida de las generaciones pasadas. Escalígero es bien explícito al comienzo del capítulo 21: «Nuestros antepasados siempre consideraron que era más preclaro actuar que hablar. Por eso el ejercicio de las obras y de las gestas fue antepuesto a los géneros de la reflexión. De ahí que cuando producían espectáculos de fuerza y de rapidez, llamaron 'teatro' al lugar en que se representaban éstos, a partir de 'ver', más que 'auditorio' a partir de 'oír'¹⁰».

Para un hombre del Renacimiento, la recuperación vital de los vestigios materiales es esencial para entender adecuadamente la civilización y cultura antiguas, comprendida aquí la actividad poética. Los juegos honran o escenifican mitos y leyendas célebres entre los griegos y los romanos que están en el origen de tales festividades. De ahí que muchos de ellos lleven el nombre de divinidades y héroes, de cuyas historias son ficciones. He aquí, por tanto, su estrecha relación con la fábula, según Escalígero. Las ficciones de los juegos ocupan además un lugar importante en la poesía, celebrando no solo el honor de los dioses sino la gloria de los atletas victoriosos. Desde Homero a Marcial, pasando por Virgilio y Horacio, los poetas han prestado su voz a estas celebraciones, que además engrandecen las ciudades y los lugares que las acogen. En el *Ars Poética* de Horacio, el cantor de los Juegos Seculares, encontramos dos referencias aisladas. La primera designa expresamente estos eventos como materia poética: versos 83 s. «La musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los

8. L. DEITZ, «Julius Caesar Scaliger's *Poetices Libri Septem* (1561) and his Sources», *Studi Umanistici Piceni* 14, pp. 91-101.

9. III,126 [3,230,4]: ...*Festiviores sane multi: Dies geniales Alexandri, Gellii Noctes Atticae, Marci Tullii Tusculanae*...

10. I, 21 [21, 282, 7-12] *Maiores nostri facere quam dicere praeclarior semper existimarunt. Quare operum gestarumque rerum exercitationes praelatae generibus meditationum. Idcirco roboris atque celeritatis cum ederent spectacula, locum in quo ea fierent theatrum potius a spectando quam ἀκροατήριον ab audiendo nominarunt.*

dioses, al púgil vencedor y al caballo que llegó primero en la carrera¹¹...» La segunda incide en el esfuerzo de la técnica que debe unirse a una naturaleza dotada para obtener la victoria, versos 412-415: «El atleta que se afana por alcanzar en la carrera la ansiada meta, afrontó de niño muchos sufridos entrenamientos, aguantó el calor y el frío y se abstuvo de las mujeres y del vino; el flautista que toca en los Juegos Píticos tuvo primero que aprender con un rígido maestro¹²...» Ambas ideas convienen plenamente a los planteamientos de Escalígero.

En el tratamiento de los juegos que Escalígero efectúa se percibe raramente una muestra de la brutalidad que conllevaban algunas de estas manifestaciones (por ejemplo, la referencia al salvajismo de la lucha y el pancracio; las luchas de gladiadores en los juegos Fúnebres; la crueldad de algunos emperadores, etc.). Predomina en sus análisis y descripciones un interés anticuario e histórico, y sobre todo un espíritu cívico y celebrativo de acontecimientos comunitarios.

Por otra parte, ya nos hemos referido a la excelencia física que se pone a prueba en las competiciones y que, tomando por testigo a Aristóteles, constituye una parte de la felicidad humana vinculada al cuerpo. El motivo de la salud y su preservación surge también con cierta continuidad en estos capítulos. Además de ser un reputado médico al servicio del obispo de Agen, instalado en esta ciudad desde 1525, no hay que olvidar que Escalígero fue traductor y comentarista de Hipócrates, y anotador y comentarista de las obras de Galeno¹³.

No en vano Hipócrates y, muy por encima de éste, Galeno figuran entre los autores más citados en el tratado *De arte gymnastica* en seis libros que publicó Gerolamo Mercuriale en 1569. Médico y humanista también él, además de anticuario, al servicio del cardenal Alejandro Farnese, es autor de numerosos libros sobre medicina; en sus obras recuperó y difundió con entusiasmo la cultura del ejercicio físico en la Antigüedad, defendiendo la naturaleza médica del arte gimnástica. Para la recuperación de la Antigüedad, la obra de estos humanistas anticuarios corre pareja con la de los filólogos humanistas, entre los que se encuentra Escalígero, cuya finalidad más inmediata es la investigación crítica y detallada de los textos más antiguos. Pero no se trata sólo de revitalizar unos fósiles textuales o materiales por un mero afán de erudición estéril. La recuperación del mundo antiguo persigue una finalidad más concreta de renovación al servicio de la sociedad de su propio tiempo. Además de la revitalización de la poesía latina, Escalígero está planteando también un modelo de civilización, unos ideales cívicos que contribuyan, junto con aquélla, a lograr para los hombres una vida más armónica y ordenada. Esto se expresa con claridad al principio del libro III de la

11. Hor. *ars* 83 s.: *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equom certamine primum...*

12. Hor. *ars* 412-415: *Qui studet optatam cursu contingere metam, / multa tulir fecitque puer, sudavit et alsit, / abstinuit venere vino; qui Pythia cantat / tbcen, didicit prius extimuitque magistrum.*

13. J.A. SÁNCHEZ MARÍN-M^a N. MUÑOZ MARTÍN, «La poética de Escalígero...», pp. 104 s.

Poética, uno de los lugares en que Escalígero se plantea la arquitectura entera del tratado y su sentido último:

... Bien, en el libro 1 hemos mostrado la práctica poética al mismo tiempo que su origen y finalidad, por qué imitamos; evidentemente para que la vida humana se haga más armónica (compositior)¹⁴...

Dicha armonía, en la que está enormemente implicado el *numerus* poético, conducirá al hombre a una disposición de espíritu y acción, fin último y verdadero de la poesía, que se conoce como *beatitudo*.

14. III, 1 [3, 60, 5-7: *...Atque in primo quidem libro poetices usum ostendimus auqte eius originem simul et finem, quare imitemur: ut scilicet humana vita compositior fiat...*

VISIONES DEL AMOR EN LA *POÉTICA* DE JULIO CÉSAR ESCALÍGERO¹

MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN
Universidad de Granada

Resumen: En el libro III de la *Poética*, dedicado a la *inventio*, Escalígero trata todos los aspectos de la *persona*, acompañada de sus accidentes, que el autor especifica de acuerdo con las categorías aristotélicas. El amor aparece entre los *mores*, cuyo conocimiento es necesario para la perfección del poeta. Las referencias apuntan a la doctrina retórica y al ámbito de la ética y la biología.

Palabras clave: Renacimiento, Poética, Amor, Escalígero.

Summary: Scaliger's Third Book on Poetics, dedicated to *inventio*, deals with every aspect of the *persona* and its accidents, specifying them according to Aristotle's *categoriae*. Love is one of the *mores*, its experience being necessary for the poet's perfection. The text mentions rethorical doctrine, and the fields of ethics and biology.

Keywords: Renaissance, Poetics, Love, Scaliger.

1. Esta colaboración se inscribe en la línea de trabajo del Proyecto de investigación *Edición y estudio de los Poetics Libri Septem de Julio César Escalígero. Fuentes clásicas y pervivencia* (FF2008-05882/FILO) desarrollado en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada, financiado por la Dirección General de Investigación, cuyo apoyo agradecemos.

Los estudiosos de la estética y de la teoría y la crítica literarias admiten sin reservas el papel fundamental que tuvo el platonismo en el Renacimiento. Recuperado a fines del siglo XV en Florencia por la intervención de los Médici y la obra de Ficino, y con tan gran influencia en el siglo siguiente, fue responsable tanto de una reactivación innovadora de las ideas artísticas en general como del desarrollo de un método crítico aplicado a los textos literarios, especialmente a los poéticos, en lengua vulgar y en latín. En el primer aspecto se divulgan y establecen firmemente ahora, a través del conocimiento directo de los textos platónicos, ideas fundamentales para todas las artes, cuales son el valor de la inspiración en el proceso creativo, la dimensión pedagógica de las artes, el papel social del artista, o la relación entre verdad y poesía expresada mediante la doctrina metafísica de la imitación. En el aspecto crítico, uno de los frutos más relevantes del platonismo serían precisamente los numerosos tratados sobre el amor y lo bello que se produjeron a finales del siglo XV y comienzos del XVI en italiano y en latín². A finales del XV sobreviene, por otra parte, con el primer humanismo, la afirmación de las teorías retóricas antiguas, aceptablemente recuperadas gracias al hallazgo del *De oratore* ciceroniano y del Quintiliano perdido, y a la incorporación de las doctrinas post-aristotélicas, que llegaron a Italia, como el conocimiento del griego y la difusión del mismo Platón, a través de los maestros e intelectuales bizantinos emigrados por la presión de los turcos. Ello supuso unas incalculables consecuencias en cuanto al interés y el cuidado de la forma, de la expresión más correcta, adecuada y pulida en el uso de todas las potencialidades de la lengua, tanto en latín como en vulgar. Pero la contribución de estos tratados sobre el amor viene a poner en primer plano esencialmente, en un nuevo marco cultural y social –educación de la mujer, erudición de salón, valoración de la tradición, juego de corte (sobre todo en Roma y Venecia)–, la importancia del contenido, del valor no meramente formal, la materia y el espíritu poético, los motivos psicológicos, frente a los hallazgos más formales de la retórica contemporánea. Incluso con oscilaciones entre ambos extremos, compromisos en difícil equilibrio e incoherencias de criterio, resalta en tal sentido, entre otros célebres tratados como el de León Hebreo³, Agostino Nifo⁴, o el de Luca Paciolo⁵, la obra de Mario Equicola⁶, en la que el autor pasa revista a las opiniones de todos los escritores que hablan de amor, y a las obras de los poetas latinos, griegos, provenzales, franceses, toscanos y españoles que escribieron sobre el amor. Todos estos tratados del amor son sin duda ennoblecidos por el

2. C. TRABALZA, *La critica letteraria nel Rinascimento... (Secoli XV-XVI-XVII)*, Milano 1915, p. 65. El autor subraya, junto a la influencia de los diálogos platónicos, especialmente del *Banquete*, la importancia de la tradición medieval y su concepto sobre el amor, y del espíritu cristiano.

3. *Dialoghi di amore*, Roma 1535, publicados póstumamente.

4. *De pulchro et amore*, 1529.

5. *De divina proportione*, 1509.

6. *Libro de natura de Amore*, 1525, compuesto primeramente en latín y traducido al italiano en 1509.

platonismo ficiniano, que les presta fundamento teórico y dignidad, pero también constituyen el primer género literario que se hace unánimemente vulgar. Y a esta transición del uso de la lengua latina al uso generalizado del vulgar contribuye un rasgo fundamental de carácter tradicional: al platonismo de Ficino se ha asimilado, de forma que resulta imposible de trazar una línea divisoria, el Petrarca del provenzalismo y del «dolce stil nuovo»⁷.

Además de este platonismo que tanto supone como fermento, pero que no estaba destinado a triunfar por doquier, y que es asimilado a través del petrarquismo, el clasicismo renacentista, expresión de plena madurez que busca el equilibrio entre tantas tensiones y que tenderá a ser canonizado, precisará otros aportes fundamentales. A la imitación de los antiguos, en la lengua y/o en los procedimientos lingüísticos y literarios, se unirán dos factores que tienen mucho que ver con el aristotelismo, si bien no el escolástico, lógico y medieval: la imitación de la naturaleza y la autoridad de la razón. No sólo se utilizarán, en la elaboración de tratados teóricos y en la aplicación crítica a los productos del arte y de la naturaleza, las obras del Aristóteles científico y teórico de las artes, sino también sus mismos principios metodológicos: la organicidad del saber, la posibilidad de un método empírico-racionalista aplicado a todas las disciplinas, la exhaustiva interpretación racional del universo. El autor que más amplia, original y rigurosamente dedica su actividad a estas tareas posiblemente sea Julio César Escalígero, médico, botanista, biólogo, zoólogo, filólogo, poeta y tratadista sobre poética. Por la dimensión de su obra, la amplitud y profundidad de sus objetivos, y la gran trascendencia que tuvo en su propia época y en los dos siglos siguientes, estimamos que este examen de su *Poética* desde una perspectiva específica puede ofrecer algunos puntos de reflexión que ayuden a valorar y ordenar la ingente producción de poesía amorosa que se dio en el Renacimiento.

El contenido o núcleo teórico de la *Poética* de Escalígero es objeto de desarrollo en los libros centrales: 2, 3 y 4. Sigue un contenido de naturaleza crítica, cuyo propósito es hacer al poeta capaz de seleccionar los modelos que se deben seguir, antiguos y *recentiores*, y de enjuiciar su propia obra y las obras de los demás; todo lo cual, que se orienta conseguir la perfección del poeta, es expuesto por el autor en los libros 5 y 6. Por su parte el libro 1, de carácter eminentemente histórico, aborda el origen y formación de la poesía, sus componentes o causas, el nacimiento de sus distintas especies. El libro 7 y último incide en cuestiones teóricas sustanciales, incluyendo también un apartado filológico de carácter técnico-métrico y orientación polémica⁸. Se trata, en su conjunto, de alentar y promover la creación poética en lengua latina en cualquier género,

7. G. TOFFANIN, *Il Cinquecento*, Milano 1954, 5ª ed., pp. 134 ss.

8. Un examen de la estructura de la obra y del contenido de los *Poeticæ Libri Septem*, así como un conjunto de trabajos de distintos autores centrados en los diferentes libros, pueden verse en el número monográfico de la revista *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 9.1 (2007).

instruyendo exhaustivamente al futuro poeta; pero también enseñar, tanto al poeta como a los lectores de esa poesía, a enjuiciar toda la creación existente en cada época de la latinidad, hasta la suya propia y él mismo, porque Escalígero también ejemplifica con su propia poesía. Y todo esto de forma sistemática, es decir, según las causas, *rationes*, del hecho poético y de sus especies, y teniendo además en cuenta unos conceptos fundamentales: *res-verba*, como componentes de la poesía; las *res* o contenido son las formas, y los *verba* constituyen su materia, revolucionando así la concepción tradicional; también se acude a las cuatro causas aristotélicas aplicadas a lo que el autor considera el fin secundario de la poesía, la imitación. La adscripción fundamental de la obra a la enseñanza aristotélica, que el autor proclama repetidamente, no impide que en muchas ocasiones no se sigan fielmente los principios y formulaciones del pretendido maestro griego, incluso que se critiquen o contradigan⁹, ya que lo que se reivindica sobre todo es la libertad de juicio y el sometimiento a la razón.

Escalígero concibe el lenguaje, que hace posible el desarrollo cultural, inmerso históricamente en una evolución ideal en la que la palabra ha sido culturalmente transformada por el arte, y la poesía es la muestra más elaborada del discurso humano cuyo objetivo es enseñar procurando placer por medio del verso. El sentido de la evolución del lenguaje y la poesía progresa de lo más simple, primitivo y desmañado para alcanzar la perfección a través de un continuado esfuerzo de elaboración. Es Virgilio, en la etapa áurea y *prima aetas* de la poesía latina quien encarna la perfección suma inalcanzable, pero siempre acicate para el poeta. Sin embargo, Escalígero se distancia de la «maronolatría», en boga ya desde finales de la Antigüedad, porque su enseñanza procede mediante una exposición fundamentada, crítica y detallada de la doctrina, y un análisis escrupuloso y razonado de los elementos, medios y técnicas puestos en juego con cada ejemplo que se ofrece. Veamos de cerca su proceder.

Escalígero trata del amor entre los *mores* o cualidades morales, asunto que no considera del todo ajeno a las virtudes, estimando que su conocimiento es necesario para que el poeta domine por completo la caracterización adecuada y conveniente, según el *decorum*, de los personajes, *personae*, y sus circunstancias accidentales, sobre los que ya ha tratado pormenorizadamente, del capítulo XI al XVIII del libro 3. En este libro se ocupa de las *res*, el contenido y objeto de la poesía, las cosas que hay que imitar; dedica una primera cuarta parte a la *persona* y circunstancias de ésta, que especifica acudiendo a las *Categorías* de Aristóteles, y ejemplifica con la poesía virgiliana, más particularmente con el personaje de Eneas¹⁰. Después de tratar, en unos pocos y fundamentales capítulos –24 a 27–, de las virtudes del poeta (por tanto en un contexto del todo pertinente), el autor dedica las dos cuartas partes siguientes –caps. 28 a 94– a las figuras de pensamiento, en estrecha conexión con la *varietas*, una de las cuatro virtudes que contempla en el poeta; finaliza, en la última cuarta parte, con los preceptos sobre los géneros literarios vistos desde el punto de su contenido, y partiendo de la «majestad épica», que pone como referente de ciertas leyes comunes que afectan a todos los géneros poéticos. Así pues, con el tratamiento exhaustivo de todos

los aspectos que competen al hombre, entidad y sustancia consistente en alma y cuerpo, acompañada de accidentes, se propone conseguir la perfección en la instrucción del poeta. El amor es así concebido como una circunstancia especial que afecta a las personas. Frente a las circunstancias generales (sexo, edad, oficios y ocupaciones, nación y pueblo, hechos, administración), las especiales son: cualidades del carácter –*mores*–, acontecimientos inesperados, fortuna, bienes corporales, vestido e indumentaria. Los *mores* constituyen un capítulo importante (19), mucho más extenso que los demás, comparable sólo a los *officia* entre las circunstancias generales. En definición de Escalígero los *mores* son cualidades o afecciones – $\eta\theta\eta$ – congénitas, naturales a los seres vivos; afines a la virtud en cuanto que, siendo de origen natural, son fundamento de *exeis* o facultades, que se adquieren a partir de actos repetidos, con el ejercicio, y así nacen las virtudes, ejercitando las acciones relativas a ellos¹¹. La virtud, mediante su actualización, puede corregir o suavizar una disposición natural, un sentimiento –*primus motus*– (como el que embarga a Eneas cuando maquina la muerte de Helena y luego desiste de ello por consejo del dios), que en sí mismo no tiene valor ético, no es bueno ni malo. Según Aristóteles, la virtud, que es estado propio del hombre y no ajeno a él, puede, mediando a través de la elección, encauzar el carácter y disciplinarlo, constituyendo así un modo virtuoso de ser¹². Para Escalígero, los *mores* son *affectus* que tienen un punto de partida en el carácter o cualidades morales, ethos, y anteceden a los actos, siendo llamados

9. Cf. el estudio de B. WEINBERG, «Escalígero frente a Aristóteles ante la poética» en *Estudios de poética clasicista. Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro*. Ed., selección de textos y prólogo J. GARCÍA RODRÍGUEZ. Trad. esp. P. CONDE PARRADO Y J. GARCÍA RODRÍGUEZ, Madrid 2003, pp. 109-139. Cf. también, sobre los libros 1-4, el pormenorizado análisis de L. DEITZ, «Aristoteles imperator noster...? J.C. Scaliger and Aristotle on Poetic Theory», *IJCT* 2,1 (1995) pp. 54-67, el autor propone, para la interpretación adecuada del tratado de Escalígero, una referencia no exclusiva al marco aristotélico, y señala la presencia de otras fuentes. En nuestra opinión, y en la de parte importante de la crítica, ello no invalida la tesis de la fundamental importancia del pensamiento aristotélico en este tratado y en la obra escaligeriana en general; cf. sobre esto A. LÓPEZ EIRE, «Aproximación a la poética de Julio Cesar Escalígero», *Ágora* 9.1 (2007) pp. 32 ss.

10. *Poetics Libri Septem* 3,11 [II 176, 6 ss.] *Habemus igitur uno in Aenea tamquam illam Socraticam cuiuscumque personae. Cuius perfectio naturam ipsam in genere aemulari, in singularibus privesque individuis etiam superare videatur*. Para las citas referidas al texto de Escalígero seguimos la edición siguiente: L. DEITZ-G. VOGT-SPIRA, *Iulius Caesar Scaliger Poetics libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Unter Mitwirkung von M. Fuhrmann... 5 vols. Stuttgart-Bad Cannstatt 1994-2003; a continuación del libro y capítulo se incluye entre corchetes el tomo de la mencionada edición, página y líneas; cuando no se menciona el libro de la *Poética*, se entiende que es el 3.

11. [241, 21 ss.] *Quamquam de virtutibus ut mihi videbatur satis est dictum, tamen quo perfectionem illam assequamur etiam mores ipsos contemplemur. Mores sunt affectus animalibus connati; ἔξεις et ἠθῆ diceas. At ἠθῆ a natura videntur esse τῶν ἔξεις fundamenta; ἔξεις enim ex frequentatis actionibus. Affectus sunt qualitates, quae proficiscuntur a moribus et antecedunt actiones ita, ut sint actus primi interiores.*

12. Arist. *EN* 2,5, 1106 a; 2,1, 1103 a-b; cf. Q. RACIONERO, *Aristóteles. Retórica*. Intr., trad. y notas... Madrid 1994, pp. 310, n. 9, y 376, n. 169.

«actos primeros interiores». Son propiedades del alma sensitiva que poseen los seres vivos *–animalibus connati–*, distinta al alma vegetativa¹³, y que implican un ser movido y padecer, a los que acompaña el cuerpo (*pathemata* del alma¹⁴). Estamos pues dentro del ámbito latino de los *affectus*, «emociones» y «sentimientos», que a su vez traduce de forma global el *πάθος* y el *ἦθος*, que distingue la tradición griega dentro de los sentimientos¹⁵.

Los *mores* incluyen, en sentido amplio, todos los estados del alma, cuyo tratamiento debe conocer el poeta. Ahora bien, la mención, en un tratado de teoría literaria, de los *ἦθη* y los *πάθη*, y más con referencia al *decorum* y dentro del tratamiento de las *res*, debía remitir por fuerza a la doctrina retórica. Efectivamente, en los primeros 17 capítulos del libro II de la *Retórica* Aristoteles estudia las pasiones y caracteres como elementos subjetivos de la persuasión, la retórica afectiva: el griego se ocupa aquí del modo en que debe presentarse el orador ante el juez y el auditorio, cuya actitud ha de controlar el orador acomodándose a su talante, y poniéndolo en determinada disposición mediante la moción de los sentimientos. Los considera por tanto como medios de prueba no lógicos. E igualmente Quintiliano¹⁶ estudia con especial detenimiento el papel de las emociones y sentimientos en la *peroratio*, como instrumentos de la mayor eficacia, incluso con fuerza superior a la verdad, para lograr cambiar el ánimo de los jueces y conseguir que éstos se inclinen favorablemente a nuestra causa. Es destacable su consideración de que cualidades naturales y pasiones son a veces de la misma naturaleza, diferenciándose sólo en grado y, según algunos, en modo de afección: el *ἦθος* significa más bien un estado continuo y el *πάθος* un estado momentáneo; en cuanto al grado, el romano sostiene que el primero implica conmociones suaves *–affectus mites atque compositi–* y el segundo *affectus concitati*, conmociones violentas: *amor* es *πάθος*, *caritas* es *ἦθος*¹⁷. Los amores y afectos amistosos son intermediarios entre el *πάθος* y el *ἦθος*. Y en otro lugar (5, 10, 17), mencionando los *affectus*, al igual que Aristoteles, como medios de argumentación, *probationes*, Quintiliano renuncia a abordar la materia y remite directamente al libro II de la *Retórica* de Aristóteles.

Sin embargo, a pesar de su gran importancia en el tratamiento de la materia retórica, la función de las emociones para la poesía es diferente. En su *Poética*

13. Cf. Arist. *de An.* 2,3.

14. *Ibid.* 1,1, 403 a 16-18 (Aristóteles. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de T. CALVO MARTÍNEZ, Madrid 1978, p. 134).

15. QVINT. *inst.* 6,2,8; el rétor añade que el término *adfectus* corresponde exactamente al de *páθος*, mientras que el de *ἦθος* no tiene equivalente exacto, aunque en su lugar se emplea habitualmente *mores*.

16 QVINT. *inst.* 6,1,9-6,2,36.

17 QVINT. *int.* 6,2,9-12. Escalígero estima que no solo hay diferencia de grado: 3,1 [78,5 ss.]:...*Differt autem ἦθος et πάθος non solum gradibus, ut aiunt, ita ut pavqo» sit hj'qo» vehemens, sed quia ἦθος est principium agendi, pavqo» autem patiendi. Itaque qui perturbatur pavqo» habet ut invidus, qui perturbat ἦθος, ut iracundus.*

el mismo Aristóteles trata de dichos elementos, los ἡθῆ y los πάθη¹⁸, muchísimo más brevemente, como partes cualitativas de la fábula, μυθός, al servicio de la unidad y coherencia interna de ésta y de los fines peculiares de obra poética en sí, para conseguir los efectos que le son propios, no como un medio de valor probativo al servicio de la persuasión. Es cierto que en la *Retórica* tampoco constituyen un medio secundario, pero su fin principal es la persuasión. Lo peculiar del tratamiento de los sentimientos que vemos en Escalígero es una relación con la teoría físico-psíquica de la ética aristotélica expuesta en varias obras, especialmente en la *Ética a Eudemo* o los *Magna Moralia*, por más que esta última sea de dudosa autenticidad. Pero es más, la referencia aristotélica inmediata que hace Escalígero no son las obras éticas del pensador griego, es el *de Anima*, que es, junto con sus obras sobre los animales, uno de los tratados mayores de biología, algunos de los cuales tradujo y comentó el autor. En tres libros sobre el alma trata Aristóteles de lo viviente en general, ζῶν, del fenómeno de la vida, acerca de los seres naturales dotados de vida, desde una perspectiva estrictamente naturalista, sin conexión alguna con consideraciones y creencias religiosas como la inmortalidad, transmisión, culpas y castigos. Aquí se contempla en 1,1 una doctrina global de los ἡθῆ y los πάθη como afecciones físicas y disposiciones anímicas naturales comunes al cuerpo y al alma.

Veamos cómo describe Escalígero esta afección común. Después de tratar, entre los *mores*, de la diversas formas de amistad y los afectos¹⁹, llega a un sentimiento algo diferente de la simplicidad de la amistad: «el amor que nos une por causa de Venus», que como forma especial de la amistad, como auténtica amistad, precisa de ciertas recomendaciones al poeta²⁰. Al principio se introduce por los ojos, o por los oídos, por la vista o por la fama. Le acompañan la suspicacia y el temor a perderlo, los celos, el miedo a la rivalidad. Inmediatamente se acude a Virgilio representando a la reina Dido presa de esta pasión²¹: todo lo teme, incluso lo seguro, todo lo espera, todo lo presente, de forma que presente los engaños y adivina lo que va a pasar. Para desechar su temor, los amantes compiten con abundantes regalos para obligar así a la amada; sin moderación hacen con ello ostentación de su sentimiento y propósito: así Dido conduce a Eneas por medio de la ciudad y le muestra su riqueza y lujo; él, un fugitivo desprovisto de todo, era normal que se quedase allí. Otra consecuencia de la pasión es la emoción que produce la visión del amado: Dido pende de sus labios

18. Arist. *Po* 1454 a 16 ss., expresamente sobre los ἡθῆ 1452 b 28 ss., sobre los παθη inspiradores de los efectos propios de la tragedia, el terror y la compasión.

19. Al igual que Aristóteles estudia la amistad y el amor conjuntamente, ya que ambos son φιλία, en sus obras éticas como virtud y en su *Retórica* como pasión, aunque con idéntico análisis de fondo: cf. Q. RACIONERO, *Aristóteles. Retórica...*, p. 327, nota 54.

20. 3,19 [246,25 ss.]: *Paulo diversior ab hac amicitiae simplicitate amor ille, qui Veneris causa coniungit nos; cum tamen amicitiae verae imaginem quamquam repraesentet, hic apponamus preceptiones.*

21. La mayoría de los versos virgilianos pertenece lógicamente a *Aen.* 4.

mientras habla Eneas; también la visión de las cosas que recuerdan al amado, que le son próximas: los enamorados guardan prendas y objetos suyos –anillos, vestidos, cartas, Dido, incluso, la espada–; o la visión de lo que se le parece, como Dido con el pequeño Ascanio, con el que juega y retiene en sus brazos.. Además cuando no está presente el amado, imaginamos que está ante nosotros, conservando siempre en el pecho su imagen. En su presencia incluso, Dido comienza a hablar y pierde el habla. La perturbación de su espíritu lleva a los amantes a olvidarse de sí; caen en una especie de locura que los médicos llaman *ἔρως*; ello conduce a Dido a un gran descuido de todo, las actividades y las obras se detienen en la ciudad. Estos son los sentimientos iniciales. Después sobreviene el sentimiento del fin del amor: la amante «es obligada» a llorar reiteradamente, a probar con súplicas. Escalígero encomia la expresión de Virgilio: *cogitur*, pues ningún amante ni siquiera es suyo, sino ajeno a sí mismo, «enajenado»; de aquí que Virgilio añada *supplex*, e igualmente la expresión *animum submittere amori*, «rendir el alma al amor»²², lo que en absoluto conviene a la persona dueña de sí misma: ser dueño de sí mismo significa ver lo apropiado y conveniente, no que se reconozcan ambas cosas y se obvien.

Ya en una tercera fase del amor surge el sentimiento de la victoria, o la desesperación. En la victoria primero les transporta el júbilo, después les consume la languidez. En este punto Escalígero introduce unas breves observaciones sobre los caracteres nacionales que confieren un aire de actualidad a la cuestión del triunfo amoroso: el español actúa como déspota; el francés se comporta con desdén, cae en la jactancia y el reproche; el italiano pierde la cordura²³. En la desesperanza algunos hacen lo que Dido: «piden la muerte, les asquea mirar al cielo». Finalmente les invade la audacia y deciden morir. Cuando el amor engendra un dolor que supera el miedo a la muerte, algunos se hacen violencia a sí mismos. Es lo que se ve en Dido y cuentan muchas fábulas de Ovidio.

La descripción del sentimiento amoroso ha progresado de acuerdo con una lógica interna de la conducta pasional, estrictamente interpretada como algo natural y perteneciente al ámbito del comportamiento humano. Se distingue claramente el eco de las obras aristotélicas, junto al latido de la poesía virgiliana.

Frente a esta descripción del amor pasional, *furor*, que causa un indescriptible pesar, *infandum*, Escalígero propone también al poeta la celebración del amor institucional, de repercusión social, el canto de la culminación del amor en el matrimonio, las *nuptiae*. El autor dedica un espacio asombrosamente extenso al *Epithalamion*²⁴, que abre la serie de los géneros menores, y que es seguido, en lo que

22. *Aen.* 4,414: *cogitur et supplex animos submittere amori*.

23. [252,24 ss.] Esto no es sin embargo más que un débil reflejo del extenso catálogo de «caracteres nacionales», el más extenso en su género, que el autor ha ofrecido unos capítulos atrás, en 3,16 [228,13,ss]. Cf. E. COENEN, «Poética y carácter nacional: los catálogos de atributos nacionales en las poéticas (neo)clasicistas», *EECC* 130 (2006) pp. 65-85.

24. 3,100 [III,62,17 ss.].

él estima como una secuencia natural, por el *Genethliacum*, el poema natalicio, igualmente celebrativo. Este género de poemas celebrativos, de naturaleza y contenido muy variados, que el autor agrupa bajo la denominación de *Silvae*, debe atender básicamente a una sola y misma ley que contemple tres aspectos: *necessitas*, *utilitas*, *delectatio*, y pueden inspirarse en lo real o en lo verosímil, pero teniendo siempre presente lo más ilustre. El tratamiento del epitalamio comienza con la definición de θάλαμος, «cámara nupcial o dormitorio principal», que Escalígero extrae de θάλλω, en relación con lo floreciente, lozano, vigoroso, abundante, dichoso. El argumento, los *desideria* de los prometidos; todo gira sin embargo en torno a la joven, y su estado de ánimo, que el poeta mostrará por indicios más que por declaración expresa; su castísimo corazón, tomado al asalto, *expugnatum*, por el cariño, *pietas*, hacia el joven que se consume; la mención de las virtudes de éste servirá de excusa a la doncella en esta derrota amorosa, a la que contribuyen Venus y Cupido. Debe realizarse la alabanza de ambos por su patria, linaje, cualidades de espíritu y físicas; y mencionarse presagios felices. Después, la licencia y el juego erótico, valiéndose sin embargo de términos amables –*blande*–, con cierta modestia respecto a la joven, pero sin pasarse en ésta: se pueden presentar ciertos aspectos, como el temor ante el combate que se avecina, *metus futuri proelii*, la victoria, la risa tras las lágrimas, y la alegría cierta que sigue a la esperanza. Después se promete descendencia, que se desea y vaticina por el poeta. Finaliza el poema con la exhortación al sueño, para los demás, claro, para ellos vigilia. Entremezclada con este relato va la descripción de la cámara nupcial, el vestido de la novia, o el velo que cubre el lecho. Elemento imprecinsible son las bromas *Fescennina*. La alabanza de las bodas puede contener ejemplos mitológicos: Tetis y Peleo, Baco y Ariadna, Hércules y Hebes, boda a la que asisten los dioses. También alusiones a la naturaleza: la unión de la tierra y el cielo que originó todas las especies naturales, que a imitación de ellos continúan la propagación mediante la generación; de esta forma tal sucesión engendra la inmortalidad que la naturaleza les niega. Incluso se puede alabar de acuerdo con el *Banquete* de Platón, pero de manera que resulte coherente con el asunto. La invocación al Himeneo puede hacerse también al principio del poema, entremezclada con chanzas. Escalígero incluye entonces una erudita digresión sobre el discutido origen del término. Para mayor variedad, se puede sacar materia de los ritos y festejos propios de las bodas, entre los romanos, y también en algunos pueblos griegos. Es un material que Escalígero toma con abundancia de los autores antiguos directa o indirectamente, o de fuentes contemporáneas. Se habla de los tipos de matrimonio, la dote, las costumbres acerca del séquito nupcial hasta la alcoba, la intervención de la *prónuba*; también las fechas más o menos adecuadas, y determinadas costumbres de los distintos pueblos. El texto de Escalígero, que pretende ilustrar exhaustivamente al poeta en un género que gozó de enorme éxito en la poesía renacentista, finaliza con una crítica filológica en que el autor comenta algunos pasajes de los epitalamios latinos más celebres de la antigüedad, especialmente los de Catulo y de Claudiano²⁵.

25. [III,92,1 ss.]

Más facetas aún ofrece el tratamiento del tema amoroso en otras partes de la *Poética*. Se puede mencionar una breve exposición sobre la elegía entre los géneros literarios, en el libro 3²⁶. Además, en la parte crítica de la *Poética*, en el libro 6, Escalígero sitúa a Propertio, Ovidio, Tibulo y Catulo entre otros poetas de la *secunda aetas*²⁷, donde se reúnen todas las virtudes poéticas, y valora la poesía de estos autores de acuerdo con toda la doctrina precedente acerca del contenido, del estilo y de sus procedimientos, el uso del verso, las figuras, el mérito poético de los poemas y pasajes que el renacentista aprueba de manera especial. Para finalizar, en el libro 6 se valora también la producción poética en lengua latina de los *recentiores*, y son igualmente enjuiciados, entre otros, desde Marullus, los mejores poetas del amor²⁸.

26. 3,124 [III,200,16 ss.]

27. 6,7 [V,310,12 ss.]

28. 6,4 [V,58,5 ss.]

BENITO ARIAS MONTANO EN LA VÍA DEL RECOGIMIENTO: UN POEMA
LATINO DE LOS *HYMNI ET SECULA*

ANTONIO DÁVILA PÉREZ¹
Universidad de Cádiz

Resumen: «Agnitio» es un poema latino de Benito Arias Montano donde se expone, en tono moralizante, principios de piedad cristiana a partir de las festividades religiosas del calendario judío recreadas en el quinto libro de los *Secula* y del devenir del hombre a través de la noche de los tiempos expuesto en los cuatro libros precedentes. En este trabajo se presenta la primera edición moderna de este poema, que se analiza como un producto de la vía del recogimiento, la corriente mística más practicada en la espiritualidad española del siglo XVI.

Palabras clave: *Arias Montano; Poesía lírica; Agnitio*

Summary: «Agnitio» is a Latin poem by Benito Arias Montano showing, in moralizing tone, maxims of Christian piety from religious festivals in the Jewish calendar as they are recreated in the fifth book of *Secula* and from the evolution of mankind through the night of the times stated in the previous four books. In this work the first modern edition of this poem is presented. It is also analyzed as a product of the most practiced mystical tendency in the Spanish spirituality of the sixteenth century.

Keywords: *Arias Montano; Lyric Poetry; Agnitio*

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto del Plan Nacional I+D FFI2009-10133..

Agnitio

Elegia octaua

Non mihi in alterius culpam iam crimina ut uni
 Criminis experti quaerere iure licet.
 Non iam cura prior quid quisquam sentiat aut quo
 Cogitet experiens uiuere consilio.
 Maius constat opus, restat sudorque laborque, 5
 Quaerenda est morbis si medicina meis.
 Hactenus aegrotare omnes certe ipse putabam
 Dissimiles nostri moribus ingenii;
 Et mihi praecipue sanusque ualensque uidebar,
 Plaudebam inuentis unus et ipse meis. 10
 Solos qui mecum sentirent, rebar amicos
 Inuidus aduersis legibus ac placitis.
 Inde odia et rixas inimicaque bella querebar
 Ingenii alterius crimine lata mihi,
 Turbare et nostram delicta aliena quietem, 15
 Iusta uideretur cum mihi causa mea.
 Discussis tenebris, proprium cognoscere morbum
 Et sentire malum lex mihi sancta dedit.
 Haec me diuini deduxit luminis umbra
 Quod satis est ut sim cognitus ipse mihi. 20
 Haec docuit qualis fueram qualemque reliquit
 Me scelus antiqui primaque noxa patris.
 Nec nouisse piget memet sed sortis auito
 Crimine turbatae poenitet usque meae.
 Hinc generis pudor et hinc uitae taedia, magnis 25
 Anxietas cincta et sollicitudinibus;
 Nam uideo mihi nata intus mala semina belli,
 Ipse hostem tacito pectore porto meum:

VIII. 1. PROP. 2,28,5 ...culpam neque crimina... SIL. 16,529 ...culpa...crimina... **2.** #criminis expertes# VICTORIN. PL 61 c.953 D f #iure lice#bit CIRIS 335 PROP. 3,8,36 iure...#licet# **3.** #cura prior# PETR. ABELARD. PL 178 c.1760B **4.** #uiuere consilio# PROP. 1,1,6 **5.** OV. met. 15,751 id. trist.2,1,63 ...maius opus... f LVC. 1,556-557 ...laborem/...sudore... **6.** HILDEBERT. PL 171 c.1286B ...morbi medicinam... **7.** HOR. sat.2,3,307 aegrotare putes... **8.** #moribus, ingenio# ENNOD. PL 63 c.348B f #nostri...ingenii# AVSON. PL 19 c.849A **9.** #et mihi praecipue# TIB. 2,5,103 f HOR. epist.1,7,3 ...sanum...ualentem/...aegrotare **10.** PAVL. NOL. carm.22,64 PL 61 c.649C unus et ipse... f HOR. sat.1,1,61-62 ...plaudo/ ipse **11.** HOR. epist.1,14,20 ...mecum qui sentit... **13.** #odium#...bella MANIL. 2,571-572 **14.** #alterius crimina# HILDEBERT. PL 171 c.1212B **15.** turbare #quietem# PROP. 1,3,17 **16.** OV. epist.17,156 ...iustaque causa... **17.** # discussis tenebris# CLAVD. carm. 22, 11 p. 203 **17-18.** OV. Pont.3,9,15-16 sentire...morbos/...malum **19.** #luminis umbra# HERIC. PL 124 c.1165B **20.** #satis est# HOR. sat.1,1,62 et passim LVC. 6,704 MANIL. 2,751 OV. am.3,3,19 f OV. trist.1,8,32 ...mihi cognitis... **21.** OV. fast.6,693 haec perdocuit... f LVC. 1,574-76 ...qualis.../...aut qualem **22.** SIL. 10,653 ...scelera et noxam... **23-24.** OV. epist.14,13 ...paenitet.../...piget... **25.** STAT. Theb.3,698 ...generis pudor... f OV. Ib. 584 ...uitae taedia... f TIB. 3,2,7-8 pudor...uitaeque.../...taedia...

SIGLA

A: *Hymni et Secula*, Antuerpiae, 1593.

1. ut *correx* : aut A **7.** omnes] omneis A **8.** dissimiles] dissimileis A f *post* meis *imum punctum posuit* A **17.** *post* morbum *tantum distinxit* A

Ac miser ipse mihi insidias fraudemque dolumque Et ferrum et flammis et mala multa paro.	30
Nemo nocere foris tantum ualet, heu mihi!, quantum Viribus ac propriis artibus officio.	
Praelia nemo ferox hostis pugnasque mouebit Si prius huic animo sit bene culta quies.	
Ipse ego dum cupio, dum menti indulgeo plura Quam satis ad uitam sint, male stultus ago.	35
Haec dum non facile contingunt, fasque nefasque Misceo, certus humo diripere atque polo.	
Si non poena grauis, si uis non maior auenti Obstiterit, paruus sit labor in scelere.	40
Non propria contentus ope, implacabilis usque Ipse mihi ex aliis saepe cupita peto.	
Inde inimicitiae externae et fera praelia nata: Ludimus inque uices et rapio et rapior.	
Iam mala me ambitio perdit, iam gloria uani Exagitat miserum nominis ac tituli.	45
Quod nihil est, nihil esse sciens, tamen usque petendum Censeo et admiror stultus et inuideo.	
Meque Deo similem fingo et fore dico beatum Si uulcus nostris pareat imperiis.	50
Hinc rabies, inimica hominum materque furoris, Impulsum in caedem praecipitemque rapit.	
Sic ego per curam atque metum duosque labores Indico generi tristia bella meo.	
Si uinco, satis haud quicquam est, ne sufficit unus Orbis et angustis aestuo limitibus.	55
Non aqua, sed leuis est uentus quicquid bibo laudis, Dum feror inuictus dicor et indomitus.	
Sic tumet ac uentis agitur pectus iniquis, Viscera sic marcent exuperatque sitis.	60

29. *OV. met.* 1.30-31 ...fraudesque dolusque / insidiaeque... f #fraudemque dolumque# LAVRENT. *PL* 163 c.516B 30. #ferrum flammisque# *OV. ars* 2,379 f #mala multa# *OV. am.* 1,4,28 id. *epist.* 12,28 31. *ELEG. in Maecen.* ...nemo posse nocere... f #heu mihi# *STAT. silv.* 2,6,14 33. *VERG. Aen.* 11,912 ...pugnas et proelia 34. #bene culta# *OV. am.* 3,7,1 35. *MART.* 14,115,2 ...plura / dum cupit... 36. #quam satis# *THEODVLF. PL* 105 c.321B 37. #fasque nefasque# *OV. met.* 6,585 *SIL.* 11,185 38. *OV. fast.* 6,718-719 ...polos / ...humo... 39. #poena grauis# *PRVD. Perist.* 125 *MARDOB. PL* 171 c.1598B f *MANIL.* 2,352 ...maior uos... 40. *PANEG. in Mess.* 16 ...sit...paruus labor... f *IVV.* 14,224 ...sceleris labor... 41. *OV. Pont.* 4,5,38 ...proprias...opes f ...usque...#implacabilis# *STAT. Theb.* 1,440 42. #mihi...petat# *CATVLL.* 70,2 43. #fera proelia# *OV. epist.* 3,1,31 id. *trist.* 5,6,9 id. *Pont.* 2,5,19 *MART. epigr.* 30,7 *SIL.* 1,266 et passim 45. #mala me ambitio perdit# *HOR. sat.* 2,6,18 45-46. *STAT. Theb.* 6,653 ...agitabat gloria... 46. *IVV.* 8,241 nominis ac tituli... 47. #quod nihil est# *OV. met.* 7,830 49. *VERG. Aen.* 1,589 deo similis... f *SIL.* 5,117 ...similes...fingite... f *dicis...#beatum# HOR. epist.* 1,14,10 50. *PERS.* 5,158 parere imperio... 51. *MANIL.* 2,454 ...hominum...inimica... f *THEODVLF. PL* 105 c.336B ...rabies inimica... 51-52. *SIL.* 14,93 ...praecipiti materna furori 52. *IVV.* 8,135 ...praecipitem rapit... 53. duosque...#labores# *SIL.* 3,89 f *HOR. epod.* 9,37 curam metumque *VAL. FL.* 7,350 ...curamque metumque 54. indicere... #bella# *LIGVRINVS* 6, 12 c. 404D f *VERG. Aen.* 7,325 *CVLEX* 81 ...tristia bella 55. #sufficit unus# *MART.* 5,52,5 *SIL.* 1,36 55-56. *IVV.* 10,168-169 unus...iuueni non sufficit orbis / aestuat infelix angusto limite mundi 57. *OV. am.* 2,11,40 ...uenti...aquis 58. *TIB.* 2,1,68 ...indomitas dicitur... 59. *HOR. carm.* 2,109 *OV. epist.* 2,35 ...uentis agitur... f #uentis...iniquis# *OV. epist.* 6,141

30. *imum punctum apposui : non distinxit A 51. sic distinxi 57. quicquid] quidquid A*

Quid referam assiduas lites nimiumque molestas Quas uesana meo corde libido mouet?	
Quidue uoluptatum pestem tetrumque uenenum, Queis magis ut pereo, sic magis et studeo?	
Hinc ego curarum tantum tantumque dolorum Perpetuo aegrotis nutrio uisceribus.	65
Haerentem internis mortem gestare medullis Me, miser, expertus sentio et excrucior.	
Scilicet haec fuerant quondam quae nosse parentum Prima nimis cupiit nouit et improbitas.	70
Haec nimium docili haeredi legata ferali Constat iure mihi ac tradita cognitio est.	
Atque utinam pater ac nati indoctique rudesque Huius doctrinae (nam potuere) forent!	
Simplicitas utinam nobis prisca illa maneret, Quae nil uestis egens, nil tamen erubuit!	75
Quid uetita affectasse iuuat, quid nosse negata? Sat rerum primi, sat, sapuistis aui:	
Quicquid erat mundus, terrarum quicquid habebat Orbis, noratis, quicquid et Oceanus.	80
Vos decuitque boni atque optanda peritia pulchri, Sed malus hanc doctor dedidicisse iubet.	
Quo tandem studium deduxit utrunque sciendi: Scire bonum licuit, scire malum nocuit.	
Quis me, qui iam sum tot uitae incommoda doctus, Oblitum statuens dedoceat penitus?	85
O! quis me mihi subducens bonus asserat author Seruitio scelerum mortis et imperio,	
Vt ualeam uiuens et possim dicere «uiuo, Esse Deus qualem iusserat et ualeo»?	90

61. #quid referam# TIB. 1,7,17 MANIL. 4,37 OV. *am.*2,6,43 *et passim* STAT. *silv.*2,1,96 *et passim* IVV. 1,45 SIL. 14,70 *f* ...litis...#molestas# HOR. *sat.*1,7,5 62. OV. *am.*2,»9a»,2 ...corde meo... *f* VICTORIN. PL 61 c.967C ...uesana libido... 63. taetro...#ueneno# LVCR. 4,685 *f* MASSON. PL 105 c.459A hanc pestem seu uenenum 65. #tantumque dolorem# LVC. 5,776 67. ENNOD. PL 63 c.320 internis...medullis *f* #medullis# / ...morti LVC. 6,753-754 68. #sentio et excrucior# CATVLL. 85,2 69. #fuerat quondam# OV. *met.*15,262 69-70. VERG. *Aen.*5,397 quondam fuerat...improbus 71. MART. 8,57,5 ...legat heres 73-74. #utinam... / ...forent# *Cf.* vv. 35-36 73. HOR. *sat.*1,3,49 ac pater ut gnati... 74. ...nam #potuere# HOR. *carm.*3,11,30 75. #illa maneret# IUVENC. PL 19 c.330A *f* GISBERT. PL 7 c.533A prisca illa parentum suorum simplicitate 75-76. OV. *am.*1,11,10 nudaque simplicitas purpureusque pudor 76. MART. 10,64 5 non tamen erubuit... 77. #nosse negatum est# PRVD. *apoth.*855 *f* OV. *am.*3,4,17 nitimur in uetium semper cupimusque negata 78. SIL. 7,422 ...sat gnarus enim rerumque *f* PERS. 3,78 ...sapio satis... 79-80. MANIL. 1,650-651 ...per orbem / quidquid erit caelique terraeque supernum 79. #quidquid...habebit# OV. *am.* 3,8,20 81. #uos decuit# PROP. 3,7,69 83. STAT. *Theb.*6,124-125 ...quo.../...deduxerat... 85. #incommoda# uitae VAL. FL. 4,86 *f* sum...#doctus# PROP. 1,13,13 87. PROP. 1,»8b»,45 ...mih...subducat... *f* bonus #auctor# MARDOB. PL 171 c.1716D 88. MANIL. 1,510 seruitium imperiumque... 89. ...possim #dicere# TIB. 1,7,23 *f* #dicere «uiuam»# 90. PERS. 3,71-72 ...quem te deus esse / iussit...

61. lites] liteis A 67. non distinxi : leuiter distinxit A 68. post me leuiter distinxit A 79. et 80. quicquid] quidquid A 90. ? om. A

I

Benito Arias Montano, como Fray Luis de León, consideraba labor secundaria y de ocio la composición en verso. Su amplia producción exegética, sus muchos años de servicio al Rey, cuyo fruto más granado fue la segunda gran Biblia Políglota, su reputación de paladín de la Contrarreforma: todos estos méritos servían de argumento para los que criticaban la incursión del extremeño en el terreno de la poesía, invadido por la temática amorosa de Petrarca o las picantes cancioncillas populares. Sin embargo, el estro poético de Montano era tan poderoso que no dejaba de producir frutos: *Hymni et Secula* (Amberes, 1593) fue una de sus más ambiciosas obras líricas y la última de este género que vio la luz. Pocos años antes, en 1589, habían salido de la imprenta plantiniana sus *Poemata in quatuor tomos distincta*, colección en la que se incluía otra creación lírica de elevado aliento, los *Humanae Salutis Monumenta*.² A la altura de estas dos obras de creación estuvo *Dauidis Regis*³, traducción latina de los Salmos.⁴

Frente a la hostilidad ambiental hacia la poesía del extremeño, el jugoso prólogo de *Hymni et Secula* viene a ser todo un discurso en defensa de la composición poética. Su autor es el humanista de Zafra Pedro de Valencia, discípulo del Brocense y de Arias Montano, hombre de leyes, bibliista, filólogo clásico y experto en filosofía y literatura. Los argumentos que esgrime Valencia, tanto en este prólogo como en el de los citados *Poemata in quattuor tomos distincta*, trazan perfectamente las bases de la poética y retórica bíblicas renacentistas que entrelazó y confirió unidad a la producción original en verso de humanistas como Arias Montano y Fray Luis de León: ambos tratan en exclusividad el tema religioso, ambos confieren a sus versos una misión doctrinal y moralizante, y para ambos, en fin, la poesía tiene un origen divino.⁵

A estos rasgos habría que sumar un elemento constitutivo básico de la producción lírica de Benito Arias Montano, la defensa de una religiosidad interior que vincula su poesía a la de los poetas cristianos Prudencio y Paulino de Nola, que «ya plantearon la necesidad de crear una nueva forma poética que fuera cauce de

2. *Humanae Salutis Monumenta B. Ariae Montani studio constructa et decantata*, Amberes 1571. En 8º. Reedición en 1583. Existe una edición moderna a cargo de J. L. NAVARRO LÓPEZ (Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cádiz, 1990).

3. *Dauidis Regis ac Prophetarum aliorumque Sacrorum Vatum Psalmi, ex Hebraica ueritate in Latinum carmen a Benedicto Aria Montano obseruantissime conuersi...*, (Amberes 1573) (cf. S. DIEGO «La versión métrica del Salterio de Benito Arias Montano», *Rev. Est. Bib.* 1928, 71-81).

4. Completan el cuadro de la producción lírica de Benito Arias Montano las siguientes obras: *Virorum doctorum de disciplinis benemeritis effigies XLIII a Philippo Gallaeo* (Amberes 1572), *Humani generis Amatori Deo Liberalissimo Sac. diuinar: nuptiarum conuenta et acta* (Amberes 1573), *Christi Iesu uitae admirabiliumque actionum speculum* (Amberes 1573), *Dauid, hoc est, uirtutis exercitissimae probatum Deo spectatum, ex Dauid Pastoris, Militis, Ducis, Exulis ac Prophetarum exemplis, Bened. Aria meditante, Philippo Gallaeo instruente, ad pietatis cultum propositis* (Amberes 1575).

5. Cf. A. DÁVILA PÉREZ, «El libro V de los *Secula* de Benito Arias Montano: acercamiento a su fondo religioso», *Revista de Estudios Extremeños*, 57-3 (1996), pp. 1041-1059.

la vida ascética y de recogimiento por la que habían optado. Y lo hicieron alejándose de la poesía litúrgica y de la epopeya bíblica, conformando una poesía privada e intimista, prolongación del estudio de las Escrituras, dialogante con la divinidad y en busca de la inspiración»⁶

2

Entre la producción lírica de Arias Montano aparecen varios poemas latinos de introspección religiosa en los que se marca la vía ascética para llegar a Dios. Partiendo siempre de la materia bíblica, en el poema que pasamos a estudiar se produce un repliegue del poeta hacia sí mismo, movimiento hacia la interioridad necesario para el conocimiento sí mismo, de la propia realidad de un alma infestada de pasiones; este autoconocimiento es condición necesaria, a su vez, para acercarse a Dios, a quien, finalmente, tras un obligado ejercicio de penitencia, se dirige el poeta invocando su suprema bondad y su inescrutable acción misericordiosa.

«Agnitio» y «Votum poenitentiae» son los dos poemas montanianos que rematan el libro quinto de los *Siglos*, incluido en la última gran colección lírica de Arias Montano, titulada *Hymni et Secula* (Amberes, 1593).⁷

La base estructural de *Hymni et Secula* se sienta en la cronología bíblica. La colección queda así dividida en dos grandes partes: *Hymni*, con nueve poemas de tema sacro, dedicados a lo que ya existía antes de los tiempos; y *Secula*, dividida en 6 libros: los cinco primeros se inspiran en el devenir humano por la noche de los tiempos, los cinco períodos o siglos del Antiguo Testamento; y la sexta y última época, que se titula *Oriens*, pone fin a los tiempos antiguos con la llegada al mundo de Jesucristo. El poeta se entrega a la revisión de los *Siglos* no sólo para que quede clara la constancia de la promesa y del designio divinos, sino también para que, a raíz de la observación de los tiempos y de la serie de hechos salidos de la mano de Dios, «se hagan patentes a los hombres eternos argumentos de su sabiduría divina, por la que era preparada tan gran obra»⁸

6. Cf. G. MARÍN MELLADO, «Las *Odae variae* de Benito Arias Montano. Introducción, edición crítica, traducción anotada e índices» (Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cádiz, 1999), p. LVII.

7. Existen dos estudios parciales sobre esta colección: G. MARÍN MELLADO, «El libro segundo de los *Secula* de Benito Arias Montano» (Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Cádiz, 1997); y A. Dávila Pérez, «Benito Arias Montano: *Seculorum liber V*» (Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Cádiz, 1997).

8. Son las palabras que emplea el propio Montano al reflexionar sobre el sentido último del devenir de los tiempos en las Sagradas Escrituras. Proceden de su *Tratado Daniel siue de seculis et Chronologia*, en *Biblia Sacra* (Amberes, 1569-1572), vol. 8: *Veteribus enim omnia sub specie et imagine quadam ostensa fuisse affirmat Paulus: Scripta uero esse ad correptionem nostram, eamque ob causam ad seculorum fines deuenisse. Hac porro de causa tam exactam, et exquisitam temporum ac seculorum rationem a sacris auctoribus traditam esse, sacrae literae luculenter demonstrant. Nimirum, ut non solum diuinae promissionis, et consilii constantia appareret, uerum etiam ut ex temporum obseruatione, et editarum rerum serie, diuinae illius sapientiae, a qua tantum opus apparabatur, perpetua hominibus argumenta patescerent.*

A pesar de la coincidencia entre las épocas bíblicas y el número de libros de esta obra, no se registra un ajuste perfecto entre los seis libros de los *Secula* y las seis edades bíblicas. Tan sólo el libro primero de los *Siglos*⁹ y el último, intitulado *Oriens*, se corresponden exactamente con sus respectivos períodos cronológicos; los libros segundo, tercero y cuarto abarcan desde el diluvio (fin de la primera época) hasta los Profetas, que en la cronología de las Sagradas Escrituras ponen fin a la quinta época, la que precede a Jesús. Así pues, en estos tres libros se condensan cuatro siglos bíblicos.

El libro quinto de los *Siglos* se aparta de los anteriores en dos puntos: en cuanto al contenido, queda al margen del hilo cronológico que ensarta los cuatro primeros libros; en lo tocante a la métrica, está escrito en dísticos elegíacos, contraviniendo no sólo las formas dominantes en la obra que aquí se estudia, sino también las de la mayor parte de la producción poética montaniana. En la estructura global de *Hymni et Secula*, el libro quinto de los *Secula* viene a ser una transición entre los siglos antiguos, a los que sirve de epílogo, y la edad del *Oriens*. En él, Arias Montano recapitula la herencia de los siglos pasados y reflexiona sobre su significado, preparando al lector cristiano para recibir a Jesucristo, Sol que está naciendo. Para ello, Montano rememora las tres ceremonias más importantes del ritual judío evocando su origen sagrado:¹⁰ el éxodo del pueblo judío y La Ley del Sinaí. Ésta se convierte entonces en el leitmotiv del libro quinto, cuyas últimas cuatro elegías adoctrinan al lector cristiano para el buen cumplimiento de este favor divino.

3

Como se ha avanzado, el poema latino montaniano titulado «Agnitio», como la canción «Del conocimiento de sí mismo» atribuida a Fray Luis de León, son poesía ascético-mística en la vía del recogimiento,¹¹ técnica espiritual que recomienda la concentración del alma como medio para llegar a la comunicación directa con Dios. El autoconocimiento, la lucha contra las propias pasiones, la vida contemplativa y la oración llevan al retorno a la divinidad, destino último del alma purificada. Veamos cómo se refleja este planteamiento ascético-místico en el fondo y la forma del poema latino de Arias Montano.

En «Agnitio», de 45 dísticos elegíacos, Montano realiza una revisión de sus vicios y pasiones, en un necesario acto de vuelta hacia sí mismo y autoconocimiento.

9. En cuanto a la traducción del título de nuestra obra, hemos de precisar que el vocablo latino *Secula* engloba un doble significado: el general, es decir, el de «tiempos», y más concretamente, tiempos antiguos; y el particular, para referirse a cada una de las edades o períodos de la cronología bíblica.

10. La selección de las tres ceremonias (Pascua, Pentecostés y *Yom-Kippur*) procede de VVLG. *exod.* 22, 14-19.

11. Véase M. ANDRÉS, *Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976).

El conocerse a sí mismo, la *agnitio*, permite al hombre descubrir la raíz de su pecado: la culpa de los primeros padres ha sido heredada a sus descendientes; su corazón está infestado de pasiones que le impiden ejercer la verdadera caridad cristiana. La estructura de este poema latino puede esquematizarse así:

vv. 1-20: introducción: La ley revela la enfermedad del alma humana; vv.: 20-68: autoconocimiento: recapitulación de vicios y pasiones del alma como consecuencia del pecado original; vv. 72-84: Nostalgia de la simplicidad anterior al pecado de los primeros padres; vv. 85-89: Conclusión: el poeta se pregunta quién va a poder curar su alma enferma.

Al traducir el título de este poema, «Agnitio», he optado por el «El conocimiento de sí mismo», porque conocerse a sí mismo es re-conocerse. Esta interpretación queda validada, según creo, cuando Arias escribe en los versos 19-20 que tras la iluminación de la Ley, primera alianza de Dios con su pueblo,

*Haec me diuini deduxit luminis umbra
quod satis est ut sim cognitus ipse mihi,*

que puede traducirse como «Ésta me sacó de la sombra, pues hay en ella luz divina suficiente para conocerme a mí mismo». El principio *nosce te ipsum*, de raigambre socrático-platónica, es entendido como el fundamento de todos los bienes: «Porque, al revés, en el desconocerse y en el estimarse en lo que no es, está el error de la vida. Y como no entra el sol adonde se cierran las puertas, así no entra Dios en el alma que no se conoce; porque las puertas que la cierran es la estimación vana de sí y el juicio falso de su virtud y fuerza» (Fray Luis de León, *Exposición del Libro de Job*, cap. XL, 1).¹²

En el poema latino de Arias Montano domina una **primera persona central**, un yo exigido por la misma vía intimista del recogimiento. En mi opinión, hay que entender la presencia del poeta como un artificio retórico para reforzar la función doctrinal de un poema, que, recordemos, más se refiere al recorrido del alma humana por la noche de los tiempos bíblicos que a la experiencia personal aislada de su autor. Ésta es la conclusión a la que se llega tras la lectura de los cinco primeros libros de los *Secula* de Arias Montano, que se cierran con las dos referidas odas «Agnitio» y «Votum Poenitentiae», donde la primera persona del poeta también domina como ejemplo doctrinal de la enfermedad del alma humana.

4

El devenir de alma humana contado en este poema se vertebra en dos **metáforas** que recorren esta pieza de principio a fin. En primer lugar, la oposición **luz-**

12. Véase el artículo de R. CAO MARTÍNEZ titulado «El conocimiento de sí mismo de sí mismo en fray Luis de León», *Revista Agustiniiana*, 39-118 (1998), 85-128..

tinieblas distingue el tiempo y situación de la ignorancia del tiempo del conocimiento.

*Discussis tenebris, proprium cognoscere morbum
et sentire malum lex mihi sancta dedit
Haec me diuini deduxit luminis umbra
Quod satis est ut cognitus ipse mihi.
(«Agnitio», vv. 16-20)*

Este contraste metafórico no sólo se registra en distintos pasajes de las odas montanianas, sino que da sentido el mismo argumento de la colección lírica *Hymni et Secula*, cuyo último libro, el que cierra el recorrido por los tiempos antiguos, se intitula *Sol Oriens*, en referencia a Jesucristo, fundador del sexto y último siglo.

La segunda metáfora estructural del poema latino de Montano presenta al poeta y su alma como víctimas de una enfermedad que necesita de una medicina, que sólo Dios puede proporcionar. La imagen de Jesucristo como médico y del pecador, como enfermo, no es nueva. La idea se relaciona con San Ambrosio: «omnia Christus est nobis: medicus, fons, iustitia,...»¹³ Fray Luis también recoge esta imagen, presentando a Jesús como salud en *Los nombres de Cristo* (pp. 759-761), y en su oda VI, vv. 89-90:

Lo que sí tiene de destacable el uso de esta metáfora en el poema latino de Montano es su relevancia estructural, pues sirve para abrir y cerrar el poema en una perfecta *ringkomposition*. Así en «Agnitio» Arias dedica los dieciocho primeros versos a manifestar la conciencia que ha adquirido de su propia enfermedad y la necesidad de buscar una medicina espiritual:

*Non mihi in alterius culpam iam crimina ut uni
Criminis experti quaerere iure licet.
Non iam cura prior quid quisquam sentiat aut quo
Cogitet experiens uiuere consilio.
Maius constat opus, restat sudorque laborque,
Quarenda est morbis si medicina meis.
Hactenus aegrotare omnes certe ipse putabam
Dissimiles nostri moribus ingenii;
Et mihi praecipue sanusque ualensque uidebar,
Plaudebam inuentis unus et ipse meis.
Solos qui mecum sentirent, rebar amicos
Inuidus aduersis legibus ac placitis.
Inde odia et rixas inimicaque bella querebar*

13. PL 16, 305C.

*Ingenti alterius crimine lata mihi,
Turbare et nostram delicta aliena quietem,
Iusta uideretur cum mihi causa mea.
Discussis tenebris, **proprium cognoscere morbum**
Et sentire malum lex mihi sancta dedit.*
(«Agnitio», vv. 1-18)

Y esa medicina salutífera sólo la puede proporcionar la misericordia de Dios, a la que apela el poeta neolatino en los últimos versos del poema, cerrando herméticamente la composición:

*O! quis me mihi subducens bonus asserat author
Seruitio scelerum mortis et imperio,
Vt **ualeam uiuens** et possim dicere «uiuo,
Esse Deus qualem iusserat et **ualeo**»?*
(«Agnitio», vv. 86-90)

Las imágenes de Jesucristo como sol de justicia y, al mismo tiempo, fuente de salud se combinan en otras estrofas montanianas:

*Tunc **sol** tibi, o mens, **iustitiae** intima
Virtute siste clarus et efficax,
Cuius **salubri** fota uiues
Praesidio **medicisque** pennis.*
(«Paraenesis ad mentem propriam», vv. 221-224)¹⁴

*Ergo quid quaeram aut repetam nisi te, Deus, unum?
Vnicus aegrotum me recreare potes;
Vnicus et rerum uita es et luminis autor,
Tu superum uita es, tu quoque lux hominum.
O, miserere operis precor (o!) cari tibi quondam
Non solito placidum uertere propositum.
Iamque hominem ipse tui mortalem unius egentem
Visere curandum suscipere atque uelis.
Me dum restituis uitae, me dum tibi seruum
Asseris, ad laudes consulis ipse tuas.*
(«Votum poenitentiae», vv. 141-150)¹⁵

14. *Odae Variae* (Amberes, 1589).

5

Ya en el **plano** más puramente **formal**, en el poema latino de Montano se leen **largas series enumerativas**. En el fragmento que sigue, el poeta se entrega a una extensa acumulación de sustantivos, en una serie enumerativa que, además, se engarza en un contexto temático muy concreto: los males que sufre el alma humana tras el pecado original.

*Hinc generis pudor et hinc uitae taedia, magnis
Anxietas cincta et sollicitudinibus;
Nam uideo mihi nata intus mala semina belli,
Ipse hostem tacito pectore porto meum :
At miser ipse mihi insidias fraudemque dolumque
Et ferrum et flammam et mala multa paro.*
(«Agnitio», vv. 9-30)

A esta figura recurre Montano también en el poema que sigue a «Agnitio» en el libro quinto de los *Secula*. En los dos ejemplos que registramos a continuación, se enumera, por un lado, las partes del cuerpo y del alma, y, por otro, se produce una acumulación de adjetivos:

*Membra, manus, oculos, quod uulgi fallere possit,
spectatum, oblato tempore dissimulo.*
(«Votum poenitentiae», vv. 21-22)
*Dum lateo, turpis nequamque et nudus oberro,
Cultus et in claro lumine conspicior.*
(«Votum poenitentiae», vv. 27-28)

Asimismo, en este poema latino, como en otros de Arias Montano, se leen lucidas **repeticiones y juegos de palabras** del tipo «Ludimus inque uices et rapio et rapior» («Agnitio», v. 44), «Vt ualeam uiuens et possim dicere « uiuo, / Esse Deus qualem iusserat et ualeo» («Agnitio», vv. 89-90), «Sic uera effigies exemplar prospicit unum, / sic propriam exemplar conspicit effigiem» («Votum poenitentiae», vv. 75-76); «Laedere me miserum potui potuique perire : / Vt perii, saluum reddere me haud ualeo» («Votum poenitentiae», vv. 75-76). Fray José de Sigüenza recurre también con frecuencia a esta figura en la traducción castellana en tercetos encadenados que realizó del «Votum poenitentiae»¹⁵: «confesso, y confessarme agora quiero» v. 10; «Jamás probó mi gusto cosa amarga / libre en dañar a quien dañar no supo / sin ser cargado, dar a sentir carga».

15. Conservada en El Escorial en el manuscrito 22-I-9, fol. 216-226v.

6

El poema latino en dísticos elegíacos «Agnitio» presenta un concentrado en verso de la piedad montaniana extraído del recorrido completo de los siglos bíblicos. Montano lo incluye al final del libro quinto de los *Secula* como resumen de moral práctica tras la revisión de los principales hitos de la historia bíblica.

Entre su producción lírica, Montano produce otros poemas, como éste, donde recorre en primera persona los tres pasos básicos, los tres grados de la vía del recogimiento, la corriente mística más practicada en la espiritualidad española del siglo XVI: autoconocimiento, penitencia y oración. En «Agnitio», como hemos visto, realiza una revisión de sus vicios y pasiones; conocerse a sí mismo permite al hombre descubrir la raíz de su pecado. Pero Arias Montano no se queda ahí, sino que sigue recorriendo la vía del recogimiento en otros poemas de su vasta producción lírica: tras el necesario proceso de autoconocimiento, el humanista realiza un ejercicio completo de penitencia («Votum Poenitentiae», noveno poema del libro quinto de los *Secula*), que él mismo define como la lucha que el hombre hace contra sus pasiones; en la «Paraenesis ad mentem propriam» dirige un discurso persuasivo a su propia alma planteándole como finalidad última la vida contemplativa, a la que solo se puede acceder mediante la lucha ascética de los vicios, la penitencia, y la oración.

LOS EPIGRAMAS DE LUIS DE LA CADENA

RAFAEL LÁZARO PÉREZ
Universidad de Almería

Resumen: Los epigramas escritos por el humanista Luis de la Cadena (c.1500-1558), canciller de la universidad de Alcalá, son en su mayoría funerarios, un subgénero poético muy extendido en el Renacimiento. En este texto presentamos y analizamos someramente los siete epigramas conocidos de este autor.

Palabras clave: Luis de la Cadena, Humanismo, epigrama.

Summary: The epigrams written by the humanist Luis de la Cadena (c.1500-1558), chancellor of the University of Alcalá, are mainly funeral as it is appropriate of a poetry and genre widely spread in the Renaissance. The seven know epigrams by this author are presented and analysed in this text.

Keywords: Luis de la Cadena, Humanisme, epigram.

1. En el *Repertorio de poesía latina del Renacimiento en España*, Juan F. Alcina hace mención de unos 470 autores con más de 3000 *incipit* de poemas latinos correspondientes al S. XVI. Semejante producción que, aun pareciéndonos enorme, no es exhaustiva como reconoce el mismo autor, ofrece de por sí una idea bastante aproximada de cuán grande fue la inquietud poética de nuestros humanistas.

De los poetas mencionados, algunos sobradamente conocidos (Arias Montano, Alvar Gómez de Castro, Sobrarias, Miguel Venegas o Juan de Verzosa, por citar unos cuantos), están representados por una amplia y variada producción poética. De otros muchos, la inmensa mayoría, se dan a conocer los escasos poemas que de ellos nos han llegado, de una obra que debió ser más amplia, y que, o bien se ha perdido o está aun por localizar. En cualquier caso, el hecho denota la inquietud erudita y la atracción que los hombres de letras de la época sintieron por la imitación de determinados géneros poéticos antiguos, y la adaptación a los nuevos tiempos y a los nuevos temas que de ellos hicieron.

Pretendo aquí recopilar y analizar sucintamente la poesía conocida de uno de estos últimos autores, siete epigramas de Luis de la Cadena, abad de la iglesia magistral de Alcalá y canciller de su universidad durante largos años, que mereció encendidos elogios de destacados contemporáneos por ésta y otras facetas de su vida y actividad.

2. El día 15 de febrero de 1535 tomaba posesión como abad de la magistral de los Santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares D. Luis de la Cadena quien, al mismo tiempo, y en cumplimiento de los estatutos del cardenal Cisneros, se convertía en canciller perpetuo de su universidad. Sucedió en el cargo a su tío Pedro de Lerma que le nombró en facultad de la concordia y beneficio del cabildo que permitía hacer este nombramiento en sede vacante del Arzobispado de Toledo. Ejerció pues ambos cargos en el largo período que transcurre hasta su muerte en 1558.

Según el testimonio de sus muchos amigos y admiradores fue alma y defensor de aquella institución hasta el mismo momento de su muerte lo que le provocó no pocos sinsabores, enfrentamientos y persecución por parte de los arzobispos de Toledo, y muy especialmente del cardenal Silíceo, que llegó a encarcelarlo en 1550 y más tarde, probablemente, a excluirle del obispado de Almería para el que había sido designado.

García Matamoros que siempre le profesó una profunda admiración dice de él¹: «...gloríese antes que nada la Universidad Complutense de tener como canciller al orador fecundo...al insigne filósofo, al prestantísimo teólogo...pero la principal alabanza de tus virtudes la proporciona la valentía de expulsar de Alcalá a los sofistas...».

Si grandes son los elogios de Matamoros, inconmensurables podríamos llamar a los que le dirigió Arias Montano al tener conocimiento de su fallecimien-

1. A. GARCÍA MATAMOROS, *Pro adserenda Hispanorum eruditione*, ed., est., trad. y not. de J. LÓPEZ DE TORO, Madrid 1943, pp. 210-211, párr. 103 cuando habla de la universidad de Alcalá: *...Gloriari enim in primis...habere se cancellarium clarissimum...*

to según se recogen en los versos 985-1035 del libro II de su Retórica. Es difícil encontrar un sentimiento más profundo, una explanación más detallada, un amor y dedicación más exquisita de los que se muestran en estos versos, torrente de pesar y de lágrimas por la pérdida del amigo y admirado maestro. En ellos ensalza hasta las estrellas al humanista, al poeta, al orador, al filósofo, al teólogo, pero ante todo al ser humano y al canciller.

Erasmista y maestro de erasmistas, Luis de la Cadena fue un ejemplo de espíritu abierto y vuelto al futuro en unos tiempos en los que empezaba a pesar la censura después de los dulces primeros años del siglo. Cadena vivió en la encrucijada de dos tiempos bien distintos y sufrió sus consecuencias. El abierto enfrentamiento con el cardenal Silíceo por defender la autonomía universitaria se agrió mucho más con su resuelta oposición al estatuto de sangre que el cardenal había establecido para su cabildo. Ello en definitiva le provocó su alejamiento de la sede episcopal para la que había sido nombrado, y tal deterioro moral y físico que murió a los pocos meses. Bataillon² y otros han defendido la hipótesis de su huida a París al encontrarse perseguido por la Inquisición. No es así. Alvar Gómez que poco antes había declarado sin reparos la huida de su tío a esa misma ciudad, no dice nada al respecto, aunque la refutación definitiva es la existencia de su sepulcro en la iglesia magistral, en el trascoro de la nave de la epístola según se recoge en los *Annales Complutenses*³. En cuanto a su muerte, debió de producirse entre el 30 de julio de 1557, fecha de la muerte de Silíceo, y el nombramiento del nuevo abad, Fernando Balbás, el 4 de abril de 1558.

3. La mayor parte de los autores que se han dedicado al estudio de la poesía latina del Renacimiento están de acuerdo en aceptar que, salvo contadas excepciones, se trata de una poesía de circunstancias que cultiva principalmente el epigrama laudatorio, reprobatorio, de carácter moral, epitafios, etc.⁴ Precisamente el género cultivado por Luis de la Cadena.

Dos contemporáneos, y a la vez discípulos de abad y canciller de Alcalá, se exhiben con especial énfasis en alabanzas sobre la inspiración poética de nuestro autor. García Matamoros lo llama *numerosus et iucundus poeta* que debe entenderse como rico en metros y géneros poéticos en los que destaca su calidad. Son estos dos aspectos sobre los que insiste Arias Montano⁵ en el trágico elogio anteriormente mencionado: *...seu carmina pulchra / condisset queiscumque modis...* El mismo sentir y tradición alcanzó a otros autores muy posteriores, y

2. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México 1950, p. 481 n. 29. Se basa en las opiniones de Llorente y Martínez Añibarro, sin fundamento. Ni uno ni otro dan referencia de sus fuentes. Más prudente es la opinión de Menéndez Pelayo y D. Alonso que han consultado la obra de Alvar Gómez en la que no se encuentra una afirmación concluyente.

3. C. SAEZ, *Annales Complutenses*, Alcalá 1990, p.514.

4. Cf. entre otros P. TIEGHEN, *La Littérature latine de la Renaissance*, Genève 1966, pp 86-115. F. ALCINA, « Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance », en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris 1979, pp.143-144.

así Nicolás Antonio, casi dos siglos después, transmitía la opinión de un poeta que componía *argutissima epigrammata*⁶. No se consideraba el poeta digno de tan altas alabanzas, si consideramos la reflexión que hace en la carta publicada por Bonilla S. Martín⁷ que antecede, entre otros, al poema dedicado a Petreyo, y en el cual, dice Cadena, *...dignus erat maiori praeconio et vena feliciori*.

En realidad, Luis de la Cadena, como gran parte de los poetas renacentistas latinos, y no hay que restarles mérito por ello, sino colocarlos en su justa valoración, eran más eruditos que poetas en el sentido creador del término. Su poesía, vinculada a ambientes académicos, está dirigida a lectores cultos. En ella predomina la reflexión sobre la imaginación. Es una poesía moral y filosófica con una visión neoplatónica de la naturaleza que sigue una tradición clásica defendida por Lucrecio (IV, 8,-25) y Séneca (Ep. 108, 9-10), como medio de transmitir doctrina moral que ya había sido adoptada por Erasmo en su *Ciceronianus*.

Los epigramas de Luis de la Cadena son de contenido intelectual, consistente en una interpretación apologética del personaje al que están dirigidos. No presentan aparentemente modelos literarios de autores clásicos determinados y parecen alejados de una lengua poética colectiva. En ellos se manifiesta un marcado culto a la personalidad y una aguda rebelión ante el poder omnímodo de la muerte que arrebató todo lo bueno.

Su estilo es la expresión esencial de un espíritu en el que se cumple la frase *qualis vir, talis oratio* cuyo énfasis apodíctico cuadra de manera sobresaliente en él. Siempre atormentado por el rigor del destino que tanto se cebó en su persona, experimentó más que ninguno otro de su época la frustración del ser humano ante dos poderes incontestables: el poder político y el definitivo de la muerte. Pero no por ello domina en él un espíritu de sometimiento y pasiva resignación; más bien al contrario, estos epigramas rezuman por todos sus versos el sentimiento agónico de la dignidad humana que ni se conforma ni se somete.

4. La escasa producción poética que nos ha llegado de Luis de la Cadena contrasta con los numerosos elogios que recibió como autor inspirado y prolijo. Semejante contradicción no es de extrañar, bien por la pérdida de la misma, o bien, habida cuenta del recato y recelo que en alguna de sus cartas demuestra respecto a la publicación de unas obras que le gustaba declamar *inter pocula et...ut dolorem mitigarem*⁸. Un caso semejante, aunque no por las mismas razones, es el de Juan de Mal Lara al que varios autores (Rodrigo Caro, Francisco

5. B. ARIAS MONTANO, *Rhetoricorum libri quattuor*, ed. y trad. M^o V. PÉREZ CUSTODIO, Badajoz 1984, II, vv.1003-1004 y 1024-1025.

6. N. ANTONIO, *Biblioteca Hispana Nova*, Matriti 1696; Madrid 1788, II, p.29.

7. A. BONILLA Y SAN MARTÍN, « Clarorum Hispaniensium epistolae ineditae », *Revue Hispanique*, 8, 1901, p. 215.

8. Cf. Carta citada en la nota anterior, p. 214: *Improbe, tu quidem sacra nostra convivalia prodidisti, quorum scis eam esse legem: Quidquid inter pocula effutitur silentio sacrum esto...*

Pacheco y otros) dedican elogios como autor dramático pero del que ninguna obra de este género nos ha llegado.

Seis de los siete epigramas de Luis de la Cadena son epitafios, un género renovado por los poetas italianos del Renacimiento y que fue especialmente cultivado entre los españoles por Nebrija y Petreyo. Son poemas que corresponden a lo que Alcina y Maestre consideran segundo periodo de la poesía latina del Renacimiento español, si bien me parece más adecuado, por la generación y formación del autor, situarlos a caballo entre las dos épocas.

Cinco de ellos, los dedicados a Petreyo (2), a Juan Ramírez, a Francisco Vergara y el que mandó esculpir sobre su propia tumba, fueron publicados por Bonilla: los cuatro primeros junto con la carta anteriormente citada que el abad complutense dirigió a Alvar Gómez, en la que expresa el deseo del autor de permanecer en el anonimato *...suppresso nomine authoris quod levius fortasse sit quam ut aetati nostrae conveniat et instituto*; su propio epitafio, en la pequeña reseña biográfica que al principio de su artículo dedica a cada uno de los humanistas. Carta y epigramas nos han llegado transmitidos en el MS 8624 de la Biblioteca Nacional, fols. 122v. y 229v.-230v. La primera publicación del epitafio dedicado a Juan Vergara se debe a Nicolás Antonio en el tomo I de su *Biblioteca Hispana Nova*; es sin duda el más conocido y reconocido de los siete.

Mención aparte merece el *Epigramma ad lectorem* que encabeza la obra de Juan Hurtado de Mendoza *El buen placer trovado*⁹ por apartarse del género funerario y por ser el primero que tan tempranamente vio la imprenta.

Se ha reconocido sin ningún género de dudas la autoría de Luis de la Cadena del epigrama dedicado al lector que encabeza *El buen placer trovado*, así como su propio epitafio y el que dedicó a la muerte de Juan Vergara. No ha ocurrido lo mismo con el resto de los epigramas mencionados. Alvar Ezquerra¹⁰ considera que la carta anteriormente mencionada y publicada por Bonilla S. Martín es de Alvar Gómez y que, por consiguiente, suyos son los epigramas que se transcriben a continuación. Del mismo sentir es J.F. Alcina respecto al epitafio dedicado a Juan Ramírez pero en su caso el razonamiento responde a razones de estilo¹¹. Ahora bien, el remitente de la citada carta no puede ser otro que el canciller. Además del tono reservado de la misma que le corresponde plenamente por su

9. J. HURTADO DE MENDOZA, *El buen placer trovado en trece discantes de cuarta rima castellana*, Alcalá 1550. Ed. facs. , Cieza, 1956, prels. Sobre este autor y su obra, en la que además se encuentran numerosos datos biográficos de Luis de la Cadena, cf. D ALONSO, *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid 1960.

10. A. ALVAR EZQUERRA, *Acercamiento a la poesía de Alvar Gómez de Castro* (Tesis doctoral), Madrid 1980, p.341.

11. J.F. ALCINA- J.A. GONZÁLEZ, «Las primeras anotaciones a los «Diálogos» de Vives en España», en F. GRAU CODINA / X. GÓMEZ FONT / J. PÉREZ DURÀ / J. M. ESTELLÉS GONZÁLEZ (eds.), *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*, Valencia 2003, p. 31, n.97,

situación, hay al final de la carta una identificación manifiesta del destinatario toledano de la carta que no puede ser otro que Alvar Gómez, en tanto que Luis de la Cadena era, como es sabido, burgalés. El texto dice así: *Mitto autem alia duo epigrammata, quae eodem argumento luseram, aut potius defleveram....tum quod viri illi praeclari vestri quoque erant: hoc est Toletani et tibi coniunctorum...*

Pasemos a continuación a la presentación y análisis de algunos de estos poemas.

Poema 1 (1557). En la muerte de Juan Vergara
MS de la BN 7896, fol. 434 v.; Nicolás Antonio I, p. 794; Menéndez Pelayo II, p. 79.... Alvar Ezquerro, XI

*Tumuli, sive epitaphia diversorum auctorum
In Ioannis Vergarae funere.
D. Ludovicus Catena complutensis Abbas et scho-
lae Cancelarius*

Senarios yámbicos.

*Vergara in uno natura fecit palam
Praestare quantum illa homini posset boni
Vergara in uno aemula mors fecit palam
Auferre quantum rursus haec illi queat.
Mors ergo natura est maior ac potentior
Quae quidquid illa struit, rapit ac deripit?
Minime. Nam mille naturae dotibus
Adiutus effecit ne unquam posset mori.*

N. Antonio comenta este poema con las siguientes palabras: «Sed dignissimum est ob acumen et elegantiam hoc epigramma».

Los versos primero y tercero presentan paralelismo formal (*Vergara in uno...fecit palam*) al inicio y final de verso. Igualmente, entre los dos primeros versos y los dos siguientes existe un paralelismo lógico. A continuación, los cuatro últimos versos presentan una estructura dialógica, es decir, una articulación en función de un interlocutor genérico, en este caso, el supuesto lector del texto.

En conjunto, el poema ofrece una conducción racionalista del tema. Los cuatro primeros versos constituyen una repetición enfática; los cuatro siguientes, una concatenación demostrativa introducida por la conjunción *ergo*, la negación absoluta *minime* y la conjunción *nam*. Estamos pues ante una pieza retórica, que sigue los procedimientos del diálogo ciceroniano.

Parece evidente que la estructura y contenido del epigrama, de índole marcadamente intelectual, exigía el tipo de verso utilizado, el senario yámbico, de escasa utilización en la poesía funeraria marcadamente afectiva.

Precisamente estas características no facilitan la concordancia con estructuras poéticas clásicas aunque la forma dialogada y el tipo de metro permiten vislumbrar un cierto eco catuliano. *Aemula mors* (v. 3) es desconocido en la epigrafía funeraria clásica. La muerte es aquí «enemiga» de la vida pero también «celosa» del talento, por lo que la inquina que siente el autor hacia la muerte, y que se repite en otros epigramas, no se deriva tanto del hecho natural e inevitable, como de su incidencia sobre lo grande y lo bello.

La oposición dialéctica *mors / natura* parece original y opuesta a la clásica aceptación de dependencia que se observa, por ejemplo, en CLE 1567,6: *mors etenim hominum natura, non poena est*, y en Séneca, *De Remediis Fortuitorum* 2,1: *morieris: ista hominis natura est, non poena*; *Epist.*, 99,8: *cui nasci contigit mori restat*. La muerte vencedora de la naturaleza, y a su vez derrotada por el talento es un tema al que recurre también Juan Petreyo en su poema *In obitum Politiani (...vivet enim, vivetque diu tua gloria terris..)*, eco retórico del *non omnis moriar* de Horacio (C. 3, 30,6) que este mismo autor reproduce en C. 2, 2, 5 sqs. en un tratamiento estoico de la inmortalidad de la Fama: *...vivet extento Proculeius aevo / notus in fratres animi paterni: / illum aget penna metuente solvi / fama superstes...* Igualmente Ovidio, *Amores* 1,15,42: *vivam parsque mei multa superstes erit; Metamorphosis* 15, 875: *parte tamen meliorem mei super alta perennis / astra ferar...*

Los epitafios tanto paganos como cristianos recogen algunos ejemplos del mismo mensaje: CLE 423, 5: *...hunc titulum meritis servat tibi fama superstes...*; CLE 618, 2 sq.: *...tollere mors vitam potuit, post fata superstes / fama viget...*; ILCV 135, 4: *quas vivens semper fama superstes habet...*

Un último apunte sobre el poema. La repetición del término *natura* y la ausencia de cualquier alusión a la divinidad concuerda con el sentimiento panteísta de algunos círculos erasmistas de la época impregnados de filosofía neoplatónica.

Poema 2 (1958)

MS de la BN 8624, fol. 122 v; Alvar Gómez, De rebus...; Alvar Ezquerro, p. 303; Bonilla y S. Martín, p. 191.

*Ludovicus Cathena Abbas complutensis
Sepulchro suo hoc carmen incidi
Iussit*

Dístico elegíaco.

*Vita infelicem genio coelique favore
Auras ne videat, hunc humus alta tegat.*

El tema recuerda el último dístico de Marcial en el epitafio de la vieja Philenis (Ep. 9, 29) aunque, justamente, expresando el sentido contrario:

*Sit tibi terra levis mollique tegaris harena
Ne tua non possint eruere ossa canes*

El significado del primer verso no termino de verlo con claridad. *Genio* puede traducirse por «persona» o también por «familia» como en Hor.4,7,14. En este último caso en referencia a la persecución que también sufrió su tío Pedro de Lerma y su primo, el declarado luterano, Francisco de Encinas

El epitafio, de una concisión admirable, refleja el profundo sentimiento de amargura de alguien que se ha sentido injustamente perseguido por el poder, en este caso el poder eclesiástico del cardenal Silíceo. Obsérvese la antítesis en *humus alta* y su significativa oposición a *terra levis* en la epigrafía funeraria clásica. Ambas expresiones emiten un mensaje ideológico: suponen una supuesta sensibilidad que pervive en el ya difunto, una cierta supervivencia tras la muerte, convicción intuitiva y socialmente difusa de una persistente condición existencial que coincide en el pensamiento pagano y cristiano.

El espíritu y contenido del dístico es similar al que años después, en 1562, mandó redactar en su sepultura Mateo Pascual, otro destacado erasmista de aquel círculo de Alcalá,¹² para su tumba que estuvo en S. Juan de Letrán de Roma y dice así: *Semper in adversis vixi genus omne malorum / expertus quorum non fuit ulla quies. / Nunc morior, nunc finis erit, nunc ista valebunt.*

Poema 3 (1544)

MS de la BN 8624 fol. 230; Bonilla y S. Martín, p. 215; prels. a Juan Petreyo, Comoediae IV; J. Vossius, Retorices contractae. Libri V, p. 62; Alcina (inc.), p. 55-56; Alvar CCCLXIV.

In obitum Ioannis Petrei toletani epitaphium

Dísticos elegíacos.

*Cur rapis ante diem, mors inmatura, Petreium?
Cur tantum in magnos, impia, iuris habes?
Naturae insidias moliri inimica videris
Tendere et armatas in sua dona manus.
Quidquid enim toto praeclarum nascitur orbe,
Protinus hinc fato tollis, acerba, gravi.
Hunc pro sublatis a te praestantibus olim
Sustituis nobis, hunc et acerba rapis.
Viribus heu nimis usa tuis quem interapis unum
Ereptum decuit legibus esse tuis.*

12. Cf. Gran Enciclopedia Aragonesa OnLine, Pascual, Mateo.

El presente epigrama, junto con los tres siguientes, se encuentran, como hemos dicho, a continuación de una carta que Luis de la Cadena escribe a Alvar Gómez y en la que le recrimina haber hecho público algunos de sus poemas cuyo anonimato tenía la intención de mantener. Alvar Ezquerro lo incluye entre los de Alvar Gómez de Castro.

Encendidos elogios a Juan Pérez (Petreius) dedicaron también Alvar Gómez, Matamoros y Hurtado de Mendoza, en vida, y tras su muerte, acaecida a la temprana edad de 35 años cuando regentaba la segunda cátedra de Retórica en Alcalá. Una prueba de su reconocida fama es el testimonio de Andrea Navagero quien al oírle pensó que con él España se adelantaba a Italia.

Se repiten en este epigrama algunos de los pensamientos ya recogidos en el dedicado a Juan Vergara: la muerte detenta mayor poder que la naturaleza. Panteísmo y fatalismo próximos al pensamiento luterano.

El tópico funerario *mors inmatura* se encuentra en numerosas ocasiones en los CLE, siempre, como era de esperar, en difuntos que han fallecido en temprana edad o antes que otros a los que por ley natural correspondía precederles, a aquellos a los que la muerte *rapuit ante diem*. No deja de ser curiosa la conjunción de estas dos expresiones que en la epigrafía clásica no se encuentren nunca juntas por constituir una evidente redundancia, cuanto más en el mismo verso.

El epigrama anda repleto de apóstrofes denigratorios contra la muerte a la que se califica de *impia*, *inimica*, *acerba*, además de reprocharle su despotismo y violencia en un discurso que podemos calificar de enfáticamente obsesivo y en el que se encuentra el eco lejano de los versos de Catulo 3, 13-14: *At vobis male sit, malae tenebrae / Orci, quae omnia bella devoratis*

Poema 4 (1544)

MS de la BN 8624 fol. 230; Bonilla y S. Martín, p. 215; prels. a Juan Petreyo, *Comoediae IV*; J. Vossius, *Retorices contractae. Libri V*, p. 62; Alcina (inc.), p. 55-56.

Distichon foribus templi affixum dum ipse efferretur

Dístico elegíaco.

*Effertur iuvenis supra qui se extulit omne
Ingenio iuvenes eloquioque senes*

El tópico del joven que se muestra viejo por su conocimiento y experiencia se encuentra de manera recurrente en los CLE.

Poema 5 (1545)

MS de la BN 8624 fol. 230; Bonilla y S. Martín, p.216; Alcina(inc.), p. 55; Alvar CCCLXV; López de Toro 23.

Pro doctore Ioanne Ramirio

Dísticos elegíacos.

*Hic decus eximium Compluti, docte Ramiri,
Indigna raptus tu quoque morte iaces,
Et tecum probitas, divina humanaque rerum
Doctrina, ingenuus candor et integritas.
Sospes apud nostros facundae gloria linguae
Te salvo steterat, teque cadente cadit.*

J.F. Alcina- J.A. González¹³, que hacen una amplia reseña sobre este personaje, atribuye el poema a Alvar Gómez contra la opinión de Bonilla S. Martín. No obstante, en el MS de la BN 8624 el epigrama aparece a continuación de la citada carta de Luis de la Cadena junto con otros tres de segura atribución al abad de Alcalá. En esta carta Luis de la Cadena dice al respecto ...*mitto autem alia duo epigrammata, quae eodem argumento luseram...* refiriéndose a los epitafios dedicados a Juan Ramírez y a Francisco Vergara. Juan Ramírez, propietario de la primera cátedra de Retórica en Alcalá, fue maestro de Alvar Gómez. Hurtado de Mendoza¹⁴, en el poema dedicado a Juan Petreyo, le alaba llamándolo *Rhetorica artis apex* y, como Matamoros, lo hace con cierta reticencia y sin el entusiasmo demostrado hacia Petreyo.

No es este un poema tan intelectual como los anteriores, ni se advierte en él tan encendida indignación. El elogio de Luis de la Cadena se vuelca, en este caso, en un sentimiento más íntimo y personal, si bien se advierte en demasía el recurso a la alabanza retórica puesta de manifiesto en las numerosas aliteraciones (decus...docte; divina...doctrina; ...salvo steterat...cadente cadet) y en el último verso con simetría y armonía imitativa.

Los versos 3 y 4 recuerdan el último del epitafio que Sepúlveda dedicó a Estúñiga: *..languere videtur / doctrina et probitas cumque pudore sales*, y el último, a un verso de la Octavia: *nato cadente mens, fides ,studium cadit* (Octavia 1180).

Poema 6 (1545)

MS de la BN 8624 fol. 230 v.; Bonilla "S. Martín, p. 216; Alcina (inc.)p. 56; Alvar CCCLXVI.

De Francisco Vergara

Dísticos elegíacos.

*Abstulit haec eadem te mors, Vergara: sed olim
Te morbi nobis eripuerunt graves.*

13. Cf. Las primeras anotaciones... *op. cit.*, p. 31.

14. Cf. D. ALONSO, *op. cit.*, p. 69.

*At quondam primo viguit dum flore iuventa,
 Floruit auspiciis tunc schola nostra tuis
 Dum transfers doctas Complutum Palladis arces,
 Cecropioque doces altius ore loqui.
 Nec tamen inferior Romano insignis utroque,
 Ex nostris nulli lectio maior erat.
 Nunc quoque, qua poteras, studiosos arte iuantem,
 Te tandem nobis abstulit atra lues.*

El epigrama es menos dramático que el dedicado a Petreyo. Más biográfico y sin la pretensión filosófica del dedicado a su hermano Juan. Francisco Vergara, su hermano Juan y Nebrija fueron de los primeros profesores que ejercieron en la universidad de Alcalá

...*Ore /...Romano utroque* de los versos 6-7 debe referirse a las distintas lenguas de la prosa y la poesía¹⁵. Los gramáticos y rétores romanos afirmaban con razón que existe una oposición entre la lengua de la prosa y la lengua de la poesía, y que no se trata de una oposición puramente estilística, sino de un repertorio métrico distinto por razones métricas. (Cfr. Lunelli, la lingua poetica... p. 86).

Poema 7 (1550)

Prels. de Juan Hurtado de Mendoza, Buen placer trobado...; Martín Abad, La imprenta...nº 387; Alcina (inc.), p. 55.

*D. Ludovici Cathena
 Abbatis Compluti. Complutensisque Vni-
 versitatis Cancellarii ad Lectorem
 Epigramma.*

Dísticos elegíacos.

*Dum placido excurrit, gratosque effundere cantu
 Tentat Ioannis laeta Thalia modos.
 Vera docet pariter iocundae gaudia vitae
 Laetitiamque bonam, quam pius omnis amet.
 Clauditur ecce gravis placido sententia lussu,
 Dum ridet, mores et docet illa bonos.
 Quae bona sit narrans, et quae sit sacra voluptas
 Instituit sancta religione viros.*

15. Debo agradecer la sugerencia del Dr. Luque Moreno ante un texto cuyo significado no tenía nada claro. Para la oposición de la lengua de la prosa y de la poesía puede verse A. LUNELLI, *La lingua poetica latina*, Bologna 1974, especialmente p. 86 y ss.

Sic autor veterum servat vestigia vatum
Quos vitae et morum dogmata ferre iuvat.
Illi magna solent tenui sub nube referre
Hic velat castis seria sensa iocis.
Ergo laetitiam geminam tibi, perlege lector,
Exterius liber hic, interiusque parat.
Hanc, cum scripta leges hilari perfusa lepore,
Hanc, animo sentis si tibi dicta dabit.

El epigrama comprende tres mensajes vertebrados lógicamente. Los cuatro primeros dísticos enuncian la función didáctica, estilo y objetivo del poema. Se encuentra en ellos un léxico que invita a una alegre lectura (*placido, gratos, laeta, iucundae, gaudia, laetitia, cantu, lussu, voluptas, ridet*). Los dos dísticos siguientes injertan la filosofía del poema en la tradición didáctica de la poesía moral de la antigüedad clásica (*sic autor veterum servat vestigia vatum*), especialmente de la sátira romana bajo la égida de Horacio que por esta época ya empezaba a ejercer una profunda influencia. Los dos últimos, introducidos por *ergo*, como en el epitafio de Juan Vergara, exponen la conclusión lógica que se deriva de lo anterior.

No se encuentran en este poema paralelos formales anteriores, si exceptuamos *placido cantu* en Venancio Fortunato, *poemata liber IX, 24, v.3.*

En cuanto a su contenido conceptual, la conciliación entre el placer y la virtud, que ya había sido defendida por Erasmo en su coloquio *El epicureo*, deriva del pensamiento de Aristóteles expuesto en la *Ética a Nicómaco*. Evidentemente no se trata de una actitud hedonista que identifica el placer con el bien, sino otra muy distinta que utiliza el placer como instrumento para conseguir el bien moral, que aquí se identifica, como no podía ser de otra manera, con la moral cristiana.

LOS POEMAS LATINOS DE JUAN PÁEZ DE CASTRO:
NECESIDAD DE UNA EDICIÓN CRÍTICA

EDUARDO DEL PINO GONZÁLEZ E IGNACIO J. GARCÍA PINILLA
Universidad de Cádiz - Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Los poemas latinos del humanista español Juan Páez de Castro, obra inconclusa y nunca publicada en el siglo XVI, fueron meramente transcritos por M. Gutiérrez Cabezón en varios artículos de *La Ciudad de Dios* 91-94 (1912-1913). Necesitan por tanto una edición crítica acompañada de traducción y notas. Aquí ofrecemos una muestra (tomada de la edición crítica que estamos elaborando) de esta necesidad.

Palabras clave: Humanismo español, Humanismo italiano, Poesía latina del siglo XVI, Crítica textual.

Summary: The Latin poems by Juan Páez de Castro, an incomplete work and never published in XVIth Century, were merely transcribed by M. Gutiérrez Cabezón in several articles of *La Ciudad de Dios* 91-94 (1912-1913). Therefore, they require a critical edition with translation and notes. Here we show an example (taken from the critical edition we are preparing) of this necessity.

Keywords: Spanish humanism, Italian humanism, Latin poetry in XVIth Century, Textual Criticism.

I. INTRODUCCIÓN

Juan Páez de Castro (ca. 1499-1570), nacido en Quer (provincia de Guadalajara), es uno de los humanistas hispano-latinos que todavía no cuenta con una monografía de referencia. Sus principales datos biográficos comprenden sus estudios en Alcalá (ca. 1514) y Salamanca; su doctorado en Derecho (Padua, 1545); su servicio a partir de ese año al embajador imperial para el Concilio de Trento, Diego Hurtado de Mendoza; su estancia en Roma al servicio del cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla (1547-1554); su traslado a los Países Bajos en el último de los años citados, siendo nombrado en 1555 cronista real; y su retiro finalmente a su localidad natal de Quer, donde murió en 1570.¹

A la carencia bibliográfica a que hemos aludido, ha contribuido el que Páez de Castro no publicase nada en vida, y que no se conserve ninguna obra suya extensa y terminada (salvo algunos memoriales). Sin embargo, es uno de los humanistas más importantes para la transmisión de los clásicos griegos en la España del siglo XVI.² Recopiló y estudió manuscritos griegos, conformando una de las bibliotecas más importantes de su tiempo (que acabó alimentando los fondos de la de El Escorial), y realizó tareas de edición o comentario de obras de otros humanistas (como su edición del *De correctione anni* de Juan Ginés de Sepúlveda o sus comentarios a la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez).

Entre los manuscritos escurialenses que le pertenecieron se cuenta el legajo Ms. &-IV-22, que recoge multitud de textos en prosa y verso de mano del propio Páez. En él pueden espigarse casi sesenta composiciones poéticas latinas, que en fecha posterior y por otra mano fueron agrupadas en otro manuscrito escurialense, con signatura Ms. H-I-9.

1. Se espera la publicación del libro *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II: la biblioteca de Juan Páez de Castro* de Arantxa Domingo Malvadi, que incluirá una edición de las epístolas conservadas del alcarreño, y una puesta al día de la biografía. Una actualización previa hay en T. MARTÍN MARTÍN, «Juan Páez de Castro: aproximación a su vida y obra», *La Ciudad de Dios* 201.1 (1998), pp. 35-55. Una relación sucinta de otros títulos de interés, por orden alfabético de autor, es la siguiente: G. DE ANDRÉS, «31 cartas inéditas de Juan Páez de Castro, cronista de Carlos V», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 168 (1971), pp. 515-571; J. CATALINA GARCÍA, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara*, Madrid 1899, pp. 393-413; A. DOMINGO MALVADI, «Juan Páez de Castro y los libros», P. M. CÁTEDRA GARCÍA, M.^a I. PAÍZ HERNÁNDEZ, M.^a L. LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO (COORDS.), *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en España y América*, Salamanca 2004, vol. 2, pp. 385-402; R. M.^a GONZÁLEZ HUERTA, «Juan Páez de Castro y el Humanismo Renacentista Español en el Valle del Henares», AA.VV., *V Encuentro de historiadores del Valle de Henares*, Guadalajara 1996, pp. 171-179; Ch. GRAUX, *Los orígenes del fondo griego del Escorial*, Madrid 1982, (trad. de Gregorio de Andrés), pp. 390-391; J. LÓPEZ DE TORO, «Dos elogios poético-latinos en honor del César», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 64.2 (1958), pp. 673-682; José Ignacio Tellechea Idígoras, «Españoles en Lovaina en 1551-1558. Primeras noticias sobre el bayanismo», *Revista Española de Teología* 23 (1963), pp. 21-45.

2. Sobre este aspecto insiste el reciente «preprint» de L. A. GUICHARD, «Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (*Ulyxea* XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el Cardenal Mendoza y Bovadilla (Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 1831)», aparecido en <http://web.usal.es/~lguich/> (fecha de la consulta: 26 de junio de 2009).

Ya el agustino Manuel Gutiérrez Cabezón transcribió estos poemas en los números 91-94 (1912-193) de la revista *La Ciudad de Dios*; y Juan Francisco Alcina Rovira dio reseña de ellos –y de otros pocos de diferente procedencia– en su libro *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España* (Salamanca 1995, pp. 156-160). Pero un repaso de las transcripciones de Gutiérrez Cabezón, teniendo a la vista los manuscritos, permite comprobar que el texto latino aparecido en *La Ciudad de Dios* adolece de numerosas deficiencias (además de no ir acompañado propiamente de aparato crítico, ni de traducción, ni de anotaciones explicativas). Carecemos, por tanto, de una verdadera edición crítica –junto con una primera traducción y notas– de estos poemas, que fije correctamente el texto y lo dé a conocer a un público general. Es un trabajo que actualmente elaboramos, incluyendo además los poemas localizados en otras fuentes.³

Los poemas del Ms. &-IV-22, llenos de correcciones, cambios, añadidos y bosquejos abandonados, tienen un indudable carácter de borrador, si bien en muchos casos constituyen para nosotros la versión definitiva, pues no se conoce otra copia en limpio. Es más, en varias ocasiones el manuscrito recoge más de una versión del mismo poema, o composiciones inacabadas que pertenecen al mismo impulso de inspiración. Además, junto con sus propios poemas, Páez copia también composiciones de otros poetas (como Bonaventura Vulcanius, secretario del Cardenal de Burgos, o Mateo Pascual). La mayor parte de los poemas está escrita en hexámetros dactílicos o en dísticos elegíacos, pero hay también algunos en endecasílabos falecios (como un himno dedicado a las «Litae» o diosas de las plegarias). Se enmarcan mayoritariamente en los años italianos de Páez de Castro (1545-1554), con alusiones a los pontificados de los papas Paulo III y Julio III, al Concilio de Trento y al cónclave que eligió al segundo de los papas nombrados; y variados lugares de la Roma de aquel momento, como el puente Salario (quizás éste de los menos conocidos).

En cuanto al género y contenido, predominan los epigramas y poemas de ocasión, de extensión corta, centrados en los temas del amor o la amistad, y de tono humorístico (como los dedicados a Hurtado de Mendoza o a Gonzalo Pérez, este último ya de su estancia en los Países Bajos). Hay también epístolas poéticas de marcado sabor horaciano, y poemas laudatorios para Carlos V y el príncipe Felipe, para personajes de la milicia y la política, como Luis de Ávila, Francisco de Vargas o Luis de Requesens, y para escritores como Girolamo Fracastoro. Entre las epístolas poéticas, destacan las dedicadas a personas estrechamente vinculadas al Humanismo, como Alessandro Piccolomini, el cardenal Francisco de Mendoza y Bobadilla (su mecenas en Roma), Ottavio Pantagato o Girolamo Zanchi. Se añade también un puñado de composiciones de asunto satírico e invectivas (una de ellas contra Pietro Aretino); epicedios (como el dedicado a Garcilaso) y epitafios (como los de Francisco de los Cobos y Pedro Serra); e incluso una extensa fábula.

3. Otros ejemplos de manuscritos que contienen poemas de Páez: BEsc &-III-10; BNE 6426; BNE 3662; BNE 18668; RAH 9-112; UBLeiden Vulc 103'.

En definitiva, tal como ha llegado a nosotros se trata de una colección caótica, inacabada, seguramente incompleta, que nunca se concibió como poemario y que sin lugar a dudas no merecía para su autor otra consideración que la de *nugae*. La edición de todos estos poemas no solo suscita problemas de crítica textual (como los del ejemplo que se aduce a continuación), sino de otros muchos tipos. Por ejemplo, la ordenación misma de los poemas (por géneros, por temas, por personas, cronológica cuando sea posible...) se convierte en crucial. La comprensión de los mismos también suscita dificultades notables, pues su condición de poesía de circunstancias remite a menudo a sucesos poco relevantes que resulta muy difícil documentar y comprender.⁴

Como muestra de la necesidad de esta edición crítica, aportamos aquí nuestra edición de la Epístola a Alessandro Piccolomini, en comparación con la realizada por M. Gutiérrez.

II. LA EDICIÓN DE LA «EPÍSTOLA A ALESSANDRO PICCOLOMINI»

II. 1. *Edición del texto latino*

EPISTOLA AD ALEXANDRVM

Doctus, Alexander, calamus Tuscisque Thalia Exultans numeris, magni quae penset amici Iacturam absentis, cur invida cessat, et urget Quas damno excusare moras? Saniesne renata Luxuriet bifero fructu, mediaque residas	5
Forte via, ingratis caupona clausus iniqua, An Senis lecto affixus mala praemia damnes Acris Aristotelis? Steriles coluisse Camoenas Iam cuperes potius quam quos sapientia fructus Ista tibi obrusit! Sed tu fortasse vagaris	10
Inter gratantes socios, reduciue saluti Sacra facis votique reus persolvis honores. Et dominae Senas audes praeponere Romae, Lux ubi prima tibi affulsit laetoque parenti Risisti puer, atque Urbis fastidia mandas	15
Litibus et vanis aulae fumis, Neriisque et Pantalabis, et Nomentanis, et Damasippis. Ast ego si valeo quicquam discernere, iam tu Cum primum, veteres tanquam, conspexeris hospes Salvus amicitias salvas, te rure propinquo	20

4. En el poema siguiente, por ejemplo, a partir del verso 61 se alude a un percance del Cardenal Mendoza, quien recibió una coz que lo dejó maltrecho.

Stipatum libris abdes, quo scribere possis Aptius an mundum concordí pace gubernet Vnius imperium, an populo data magna potestas, Offerat an ratio clavum melioribus orbis, Partiri an terras melius, quod flumina, montes	25
Et maria opponant superi variasque loquendi Formas di dederint homini; legesne putandum In terris rerum dominas, aequine bonique Concessum menti arbitrium; quid foedera firmet Coniugii, quae cura viros, quae cura sequatur	30
Matronas mediis regnantes aedibus. Idem Seria non nunquam numerosi carmine Flacci Infringes, sumesque tibi quod dicere possis Iure tuum, patriis connectens versibus illa Quae prosint animo et, miro condita lepore,	35
Alliciant bibulas aures cantuque morentur. Teque triumphantem Tusco sermone sequetur Fama recens semper, foliisque virentibus addet Serta tuo capiti victrix Tyrrhena loquendi Maiestas; Venerisque rosas et lilia plena	40
Effundet bene culta manu, detenta canoris Hactenus in nugis et nullo pondere verbis. Quicquid agis, nam nec te ignavum perdere chara Horarum momenta puto, ut sine pectore flammeo	45
Esse velis stupidum corpus, fac certior ut sim, Qui, iam sole Iugum, te, dulcis amice, manebo Cum risu multisque iocis, quos sedula cura Nostra tibi servat; paria et nobis facies tu Si sanus, si laetus eris. Si multa supellex	50
Te sequitur chartae, ratio qua constet amoeni Secessus, nec nostra puta constare minoris, Nam Venus et praetium salibus tunc fecit, et ipsis Ridiculis, divas quum risu vicit in Ida. Quod si scire cupis quo rerum summa loco sit,	55
Caesaris et Pauli res est obscura; minantur Res hominum casum ingentem, caecoque tumultu Concutitur mundus. Sed nos nulla aspera bella Infractusve orbis quatient, nec nostra superbo Commoda diminuet damnosus cum duce miles.	60
Ibimus, ibimus, externa sine sorte beati Quoquo Fortunae libuit. Nunc accipe et illud Gestiat unde animus: princeps magnusque patronus Convaluit noster, qui nuper calce ferocis Ictus equi Musas tristes faciebat et Urbem.	

Invidiam timuere dei, quo sospite nunquam	65
Surdos Musarum cantus aut praemia dicet	
Posteritas: votis damnarunt numina quotquot	
Ingenuae arrident artes. Tu cespite vivo	
Construe nunc aras, et fumet non sine thure	
Victima, quae referat nascentis cornua Lunae.	70
Optatae nos multa salutí, multa Epidauri	
Dona deo obtulimus, tanto pro munere laeti.	

II. 2. *Notas críticas al texto latino*

Fontes

14-15 Cf. VERG. *ecl.* 4, 62-63 **46** sole... manebo: cf. HOR. *Ep.*, 1, 5, 3: supremo te sole domi, Torquate, manebo

Conspectus siglorum:

E = BME, Ms. &-IV-22, f. 13^r-13^v (vv. 1-63) et f. 20^r (vv. 64-72).

*E*¹ = BME, Ms. &-IV-22, f. 11^v-12^r. (versio poematis prima).

H = BME, Ms. H-I-9, fol. 70^r-71^r. Descriptus ab *E*.

M = BNE, Ms. 6426, fol. 12^v. Descriptus ab *E*.

Gutiérrez = M. Gutiérrez Cabezón, «Algunas poesías latinas de Páez de Castro», *La Ciudad de Dios*, vol. 92 (1913), pp. 109-111 (vv. 1-63), pp. 272-273 (vv. 64-72, separatim editi).

1 Doctus: Gratus *supra lineam E*¹ **3** cessat: cassat *M* | *interrogatuiam uirgulam post* urget *Gutiérrez* posuit **4** *interrogatuiam uirgulam post* moras *posuimus* | Saniesne renata: tumidae-
ne marisca *E*¹ **5** Luxuriet: Luxurient *E*¹ **6** Forte via, ingratis : Forte via ingratis, *E*¹ | caupona :
caupone *M* | clausus: obclausus *E*¹ **8** Acris: Tristis *E*¹ Aeris *M* | *interrogatuiam uirgulam post*
Aristotelis posuimus **10** obrusit: incussit *E*¹ obstrusit *M* | *admiratuiam uirgulam post* obrusit
posuimus **13** *inum punctum post* Romae *Gutiérrez* posuit **16-17** et vanis (...) Damasippis : et
frigidis curis, parvoque beatus: / « Salve, Itace », dixti, requies ignobilis otí *E*¹ **16** Neriisque et:
Noriis, et *H* **17** Pantallabis *Gutiérrez* **18** discernere: dignoscere *E*¹ **19** veteres tanquam: tanquam
veteres *E*¹ **20** amicitias *M* *Gutiérrez* **23** an populo data magna: seu populo magna data *M* **24-25**
Offerat (...) melius : An natura parens clavum melioribus offert / Dividere an orbem praestat: *E*¹ |
clavum: cla... *H*: elevata *Gutiérrez* **27** homini *om. E*¹*M* **28** aequine : aequique *M* **32** non: uua *H*
36 Alliciant: Allicient *H* | cantuque: centuque *H* **37** Teque : Clara *E*¹ | sequetur: sequatur *E*¹ **38**
addet: addat *E*¹: addit *H* **39-40** victrix (...) rosas, et : pulchris victoria pennis. / Itala lingua tibi
flores, tibi *E*¹ **40** *post* Maestas *sic interpunximus* **41** Effundet: Effundat *E*¹ **43** quicquid: quidquid
M | ignavum: segnem *E*¹ **44-45** ut sine (...) corpus *om. E*¹ **46** Iugum: uigum *M* | iam (...) amice:
te postrema septembri mense *E*¹ **47** Cum risu: Cum ficu *E*¹ **47-49** multisque (...) sanus *omissit E*¹
49 *post* eris *leuiter interpunxit* *Gutiérrez* **47** constet amoeni: constet inani *M* **51** puta: p... *M*
51-53 nec (...) Ida: longaeque morae dispendia solvas. *E*¹ **52** fecit: facit *H* *Gutiérrez* **52-53**
uersus in margine E **54** Quod: Quid *H* | quo: quae *M* **55-61** (...) minantur / (...) libuit: (...) Patronus /
Convaluit Princeps sternaci calce ferocis / Ictus equi, tu conceptis iam solvere votis, /

Hygiae nos multa Deae sacravimus aris. *E*¹ 56 ingentem: ingenti *M* 57 nulla: mille *M* 59 damnosus: dinosus *H* 60 externa: externe *M* 60 accipe et *H*: accipe, et *E* 64-72 Ictus (...) laeti: Vrbis amicitias, quas multo tempore partas / Ipse tibi asservas, communes mi facies. Quod / Si te propter Honoratae proba limina adire / Alloquioque frui liceat, cur amplius optem? / Dic, age, quid simile his morbus scribendi habet! Ergo / Vivos rodam ungues, scalpam caput, omnibus unus / Delitiis caream, Tarpae criticisque futurus / Ridiculus. Non sic faciam, ni, dulcis amice, / Forte aliter sentis, qua te sapientia, vel qua / Vsus magnarum trahit et prudentia rerum. *Gutiérrez* 65 timere *Gutiérrez* | *post* dei non *interpunxit* *Gutiérrez*: *inum punctum posuit* *E* | nusquam *H* 68 *post* artes non *interpunxit* *Gutiérrez* 71 Optatae nos multa saluti *supra* *lituram* *E* (*sub* *litura legitur* Hygiae nos multa Deae, nos) | Epidanti *Gutiérrez* 72 abtulimus *H* | tanto *supra* *lituram* *E* (*sub* *litura legitur* magno)

II. 3. Traducción anotada

EPÍSTOLA A ALESSANDRO

Alessandro,⁵ tu culta pluma y la musa Talía, la que goza con versos toscanos,⁶ y que quizás tenga en mucho la ausencia de tu amigo, ¿por qué calla celosa y se empeña en excusar la tardanza de que la acuso?⁷ ¿Acaso las hemorroides⁸ han vuelto con más fuerza, con doble floración, y te has parado en mitad del camino, encerrado por las molestias en una incómoda venta,⁹ o estás metido en cama en Siena y repruebas los desagradables premios del difícil Aristóteles? ¡Bien que hubieras preferido dedicarte a las estériles Camenas, en vez de a los frutos que te ha proporcionado esa sabiduría!¹⁰

5. Se trata de Alessandro Piccolomini, nacido en Siena en 1508 y muerto en la misma ciudad en 1578. Para las noticias biográficas que aquí se dan, véase T. NAPPO, P. NOTO (eds.), *Indice biografico italiano*, München – London - New York - Paris 1993, s.u.

6. La referencia de Páez a los «versos» toscanos de Piccolomini debe de aludir a su producción poética, en la que sobresalen los *Cento sonetti* (publicados en 1549). Talía es la Musa de la poesía lírica en HOR. *carm.* 4, 6, 25. Ciertamente Talía puede ser también la Musa de la comedia (como en VERG. *ecl.* 6, 2 y en OV. *ars* 1, 264) y Piccolomini compuso al menos dos de ellas (*Amor constante*, 1536 y *La Raffaella*, 1539), pero en prosa.

7. Piccolomini se ha marchado a Siena, su ciudad natal. Páez le recrimina que no le haya escrito desde entonces.

8. Puede saberse que *sanies* se refiere aquí a esta dolencia por la lectura de la primera versión de la epístola. Véase *app. cr.*

9. Las modificaciones en este verso se deben al cambio de *obclusus* por *clausus*, que es la palabra que figura en la segunda versión. *Obclusus* no se refiere en latín clásico a quien está encerrado en algún sitio, sino a lo que es cerrado (la puerta, la habitación, el camino).

10. Se refiere a la tarea docente (que ejerció en Siena y también en Roma) y de edición de Piccolomini sobre Aristóteles, del que tradujo y comentó la *Retórica* y la *Poética* (esta última publicada en *Annotazioni alla Poetica d'Aristotele, con la traduzione in volgare*, Venezia, 1575). El adjetivo *acris* aplicado a Aristóteles sustituye a *tristis*, de la primera versión. La seriedad del filósofo, o (más apropiadamente) su dificultad, aparecen como posible causa de las dolencias de Piccolomini.

Pero quizás tú andas entre amigos que te felicitan,¹¹ y celebras sacrificios en acción de gracias por haber recuperado la salud, y entregas el exvoto que prometiste. Y te atreves a preferir a Siena, donde viste la luz primera y reíste siendo niño a tu padre feliz, antes que a la señora Roma; y mandas a paseo las molestias de la Urbe¹² con sus pleitos y los vanos humos de la Corte, y con sus Nerios,¹³ y Pantálabos,¹⁴ y Nomentanos,¹⁵ y Damasipos.¹⁶

Pero si yo sé lo que digo, una vez que estando ya sano hayas visto sanas, como anfitrión,¹⁷ a tus amistades, te esconderás en el campo cercano, como los antiguos, rodeado de libros, allí donde puedas escribir sobre si es más conveniente que gobierne el mundo en paz universal el mando de uno solo, o si ha sido otorgada una gran parte del gobierno al pueblo, o si la razón da el timón del orbe a los mejores; o si es más conveniente mantener divididas las tierras, puesto que los dioses les pusieron como límites los ríos, los montes y los mares, y dieron a los hombres lenguas distintas; si debe considerarse en cada tierra a las leyes como señoras, o si la decisión de qué es justo y bueno ha sido otorgada a la razón; qué hace estable al pacto conyugal, qué ocupaciones al marido, cuáles corresponde a las esposas que mandan en sus casas.¹⁸

También cambiarás a veces los temas serios por los poemas del poeta Flaco,¹⁹ y dispondrás a tu antojo de lo que con razón es tuyo, al componer en la lengua de tus

11. Piccolomini pertenecía a la Accademia degli Intronati de Siena. Cf. F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena 1960.

12. La versión inicial del poema es: «y mandas a paseo las molestias de la Urbe con sus pleitos y frías preocupaciones; y, contento con poco, «¡Salud, Ítaca,» –dijiste– “descanso de mi ocio sencillo!”. Solo tres pasajes de la Antigüedad pueden servir de modelo a *frigidis curis*: HOR. *epist.* 1, 3, 25-27; LVCR. 4, 1060; STAT. *Theb.* 5, 71-72. En el primer caso el adjetivo *frigidus* no concierda con *curae*, y Horacio se refiere a paños fríos (*frigida curarum fomenta*) con los que calmar las preocupaciones. En los otros dos casos se trata de las preocupaciones del amor. Quizás esto llevó al autor a introducir un cambio.

13. Nerio es un usurero en HOR. *serm.* 2, 3, 69.

14. Pantólabo (según las ediciones modernas, aunque Páez escribió, como otros contemporáneos, *Pantalabis*) es un parásito en HOR. *serm.* 1, 8, 11. La escritura difundida en esa época tenía a su favor la etimología: πάντα λαμβάνω.

15. Nomentano es un personaje de las *Sátiras* de Horacio, conocido como un vago derrochador (cf. HOR. *serm.* 1, 1, 102; 1, 8, 11; 2, 1, 22; 2, 3, 175; 2, 3, 224)

16. Damasipo es otro ridículo personaje de las *Sátiras* horacianas, predicador de baja estofa (cf. *serm.* 2, 3, 16; 2, 3, 64) con el que el autor finge dialogar en la tercera sátira del libro segundo.

17. En latín *hospes* puede ser tanto el que da como el que recibe la hospitalidad, y aquí parece mejor lo primero.

18. Piccolomini fue profesor de Filosofía Moral en Padua (1540), a cuya Accademia degli Inflammati perteneció, y publicó en Venecia en 1542 diez libros *Della istituzione di tutta la vita dell'uomo nobile et in città libera*. En estos libros (que volvió a publicar ampliados en Venecia, 1561, con el título de *Della istituzione morale*) trataba de las cuestiones citadas por Páez.

19. U. RENDA y P. OPERTI (*Dizionario storico della letteratura italiana*, 1959, s.u.) dicen, sin aportar más datos, que Piccolomini compuso en torno a 1574 unas *Adnotationes in Horatium* que dejó sin publicar. Pero Páez seguramente está aludiendo a los *Cento sonetti* de Piccolomini, que constituyen una clara imitación horaciana y cuya prefación data de diciembre de 1548.

padres versos que aprovechan al espíritu, y que condimentados con admirable gracia, distraen a los oídos atentos y con su canto los entretienen. Y una fama siempre renovada acompañará a tus triunfos en la lengua toscana, y el honor victorioso de la elocuencia tirrena²⁰ pondrá sobre tu cabeza coronas de verdes hojas; y derramará las rosas de Venus y lirios abundantes, ya que ha sido bien cultivada por tu mano, después de haber estado hasta ahora reducida a bagatelas poéticas y escritos sin importancia.

Sea lo que sea a lo que te dediques –pues pienso que no perderás por pereza el valioso correr de las horas, convirtiéndote en un cuerpo estólido sin un corazón encendido–, házmelo saber: yo te esperaré, grato amigo, ya cuando el sol esté en Libra,²¹ con risas y muchas bromas que mi diligente solicitud guarda para ti, y tú harás igual para conmigo, si estás sano y contento.

Si te acompaña una buena cantidad de papel –en lo que reside el éxito de un retiro agradable–, no me hagas de menos a mí, pues también Venus valoró las gracias y las bromas incluso, cuando en el Ida venció a las diosas con su risa.²²

Y si deseas saber cómo están las cosas principales, la situación entre César y Paulo es incierta;²³ los problemas de los hombres amenazan con una gran guerra y el mundo se estremece con una ciega agitación.²⁴ Pero a nosotros ni la guerra

20. Piccolomini era, en la época en que se escribe este poema, un prolífico escritor, pues había publicado, por ejemplo, *L'amor costante* (1536), *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539), *Della sfera del mondo* (1540), *De la istituzione di tutta la vita de l'omo nato nobile, e in città libera* (1542), *De le stelle fisse* (1543), *Alessandro* (1544), *De la nobiltà et eccellenza de le donne* (traducción de un texto de Agripa de Nettesheim, con un discurso propio, 1545), y los *Cento sonetti* (1549).

21. *Iugum* puede referirse a los brazos de la constelación de Escorpio y, por extensión, a Libra (cf. Cic. *diu.* 2, 9, 8; MAN. 1, 611). El sol coincide con Libra entre el 22 de septiembre y el 22 de octubre. La lectura de la primera versión del poema (*postrema septembri mense*) nos hace ver que Páez se está refiriendo a los últimos días de septiembre, cuando se regresaba a Roma tras las vacaciones.

22. En las bodas de Tetis y Peleo la diosa Eris (Discordia) ofreció una manzana de oro para la más hermosa de las diosas presentes. Zeus nombró a Paris como juez de la causa. Al monte Ida (donde vivía Paris) acudieron Hera, Atenea y Afrodita. Paris falló a favor de Afrodita. Esta diosa está asociada al juego y la risa (Φιλομειδής es llamada por Hesíodo *Th.* 989 y Homero *Il.* 3, 424; *Od.* 8, 362). Una explicación en este sentido se encuentra en una de las «Mitologías» más difundidas del Renacimiento, la de Natale Conti (véase edición moderna de R. M.^a IGLESIAS MONTIEL y M.^a C. ÁLVAREZ MORÁN, *Natale Conti. Mitología*, Murcia 1988, p. 291).

23. El 11 de marzo de 1547 los padres sinodales decidieron trasladar el Concilio de Trento a Bolonia. Esto disgustó a Carlos V y dificultó las relaciones con Paulo III. En enero del año siguiente Carlos V hizo presentar en Roma una protesta formal por el traslado.

24. No está claro el contenido de la alusión de Páez, algo que sería muy útil para fijar la composición del poema. Teniendo en cuenta que Páez llegó a Roma en octubre de 1547, y que en abril de 1548 Piccolomini lleva poco tiempo alojado en casa del Cardenal (cf. F. CERRETA, *Alessandro Piccolomini...* (n. 11), p. 48, n. 15), la epístola de Páez debe situarse en el verano de 1548 ó 1549 (pues en noviembre de este último año murió Paulo III). La situación prebélica podría aludir a la «guerra fría» en que Papa y Emperador se mantuvieron desde que Parma fue tomada por las tropas imperiales de Ferrante Gonzaga en 1547. La excusa de la intervención fue sosegar una revuelta de la ciudad. Pero en la revuelta murió el gobernador de Parma, Pier Luigi Farnese (hijo del propio Paulo III, y para quien este había erigido a Parma en Ducado). Pasaba el tiempo y los imperiales no devolvían a la jurisdicción pontificia el territorio. Llegaron a moverse tropas en previsión de un enfrentamiento. Finalmente, Paulo III murió sin ver recuperada la soberanía de Parma para su familia.

atroz, ni que se hunda el orbe, nos abatirá; ni los soldados perjudiciales, con su soberbio general, nos arrebatarán nuestro ocio. Iremos, iremos felices, sin ayuda de nadie, adonde quiera el destino.

Pero escucha también esto, para que tu espíritu exulte: nuestro príncipe y gran patrón se recupera, después que golpeado por la cox de un caballo entristeciera a las Musas y a la Urbe.²⁵ Temieron la ojeriza del dios por cuyo patrocinio nunca la posteridad llamará sordos a los cantos de las Musas, o a sus premios:²⁶ todos los dioses a los que sonríen las artes liberales lo obligaron a cumplir sus promesas. Tú construye un altar con césped fresco, y que arda con incienso una víctima que traiga al recuerdo los cuernos de la luna naciente. Yo he llevado muchas ofrendas por su salud al dios de Epidauro,²⁷ alegre por don tan grande.

II. 4. *El sorprendente final del poema en la edición de M. Gutiérrez*

A partir del verso 63, M. Gutiérrez incluyó como final del poema estos otros dos textos que a continuación editamos y traducimos:

Vrbis amicicias, quas multo tempore partas	
Ipse tibi asservas, communes mi facies. Quod	65
Si te propter Honoratae proba limina adire	
Alloquique frui liceat, cur amplius optem?	
- - -	
Dic, age, quid simile his morbus scribendi habet! Ergo	
Vivos rodam ungues, scalpam caput, omnibus unus	
Delitiis caream, Tarpae criticisque futurus	70
Ridiculus. Non sic faciam, ni, dulcis amice,	
Forte aliter sentis, qua te sapientia, vel qua	
Vsus magnarum trahit et prudentia rerum.	

Conspectus siglorum.-

E = BME, Ms. &-IV-22, fol. 14^r.

H = BME, Ms. H-I-9, fol. 70^r-71^r. Descriptus ab *E*.

M = BNE, Ms. 6426, fol. 13^v. Descriptus ab *E*.

25. El patrón de Páez de Castro era Francisco de Mendoza y Bobadilla, que residía en Roma como cardenal de curia (nombramiento de 19 de diciembre de 1544), gestionando los asuntos de Carlos V. Sobre el accidente al que a continuación hace referencia Páez, no se encuentra documentación. Cf. Q. ALDEA VAQUERO, T. MARIN MARTÍNEZ, J. VIVES GATELL, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid 1973, s.u.

26. Ese dios es Apolo, que patrocina las artes y cuyo coro está formado por las Musas. Como tal patrocinador, debía cuidar del Cardenal, que destacaba por su labor de mecenazgo, y Páez alude a la acción de los demás dioses, reunidos en asamblea, para obligar a Apolo a superar la envidia.

27. El dios de Epidauro es Esculapio, donde era venerado, que aprendió la medicina del centauro Quirón.

Gutiérrez = M. Gutiérrez Cabezón, «Algunas poesías latinas de Páez de Castro», *La Ciudad de Dios*, vol. 92 (1913), pp. 109-111.

64 *Vrbis: urbes M Postea sub litura E 65 mi om. M, sub litura E 66 mi sub litura ante*

«Las amistades de la Urbe, que, conseguidas tras mucho tiempo, guardas para ti, las compartirás conmigo. Pero si gracias a ti puedo acercarme al umbral virtuoso de Honorata²⁸, y disfrutar de su conversación, ¿qué más puedo desear?»

- - -

«¡Qué tiene, dime, el vicio de escribir, que se parezca a estas cosas! Así pues, me comeré las uñas hasta la carne, me raparé la cabeza, prescindiré yo solo de todas las delicias, aunque se rían de mí en el futuro Tarpa y los críticos.²⁹ No haré tal, a no ser que tú, mi dulce amigo, pienses quizás de otra manera, por la sabiduría, o por la experiencia de grandes asuntos y la prudencia que te dirigen.»

Por la traducción de estos versos puede el lector comprobar lo inoportuno de su añadido a la epístola dedicada a Piccolomini. El motivo del error está en que dichos versos aparecían al comienzo del folio 14 del manuscrito de El Escorial (el que es de mano del autor y que hemos llamado E) a continuación de la epístola no terminada a Piccolomini. Ocurrió que el legajo de El Escorial no fue encuadernado de forma perfecta, siendo así que el actual folio 14 no recoge el final del poema en cuestión. Este final está en el folio 20, como demuestra la copia realizada en el segundo de los manuscritos de El Escorial, el que hemos llamado H, y como puede ver el lector en nuestra edición.³⁰

28. Seguramente se refiere a Onorata Tancredi, que es elogiada en el prefacio de los *Cento sonetti* (1549).

29. Espurio Mecio Tarpa fue un crítico de cierto prestigio, hasta el punto de que Pompeyo lo eligió en el 55 a. C. para seleccionar las obras que se representarían en su teatro (cf. *Cic. fam.* 7, 1, 1; *Hor. sat.* 1, 10, 38; *ars* 387).

30. Gutiérrez Cabezón editó también los versos del fol. 20 del legajo con posterioridad (en *La Ciudad de Dios* 92 (1913), pp. 272-273), de manera independiente y con el título de «Epigramma votivum». Comprendió, no obstante, que los versos tenían mucho que ver con la epístola a Piccolomini («podría muy bien incluirse en la Epístola in Alexandrum», dice). Pero parece que no acabó de entender el problema textual, porque en sus publicaciones de los números siguientes de *La Ciudad de Dios* no corrigió la edición de la epístola ni volvió a nombrar la cuestión.

ELEMENTOS NEOPLATÓNICOS EN LA MITOLOGIA
POÉTICA DEL *ZODIACUS VITAE*
DE MARCELLUS PALINGENIUS STELLATUS

JOSÉ L. TEODORO PERIS
Universidad de Valencia

Resumen: El presente artículo analiza los elementos de la filosofía neoplatónica que aparecen en el poema de Marcellus Palingenius «Zodiacus Vitae», como primer paso para analizar las imágenes poéticas que el autor incluye en su obra.

Palabras clave: neoplatonismo, Zodiacus Vitae, imágenes poéticas.

Résumé: Cet article analyse les éléments de la philosophie néoplatonique qui apparaissent dans le poème de Marcellus Palingenius nommé «Zodiacus Vitae», comme une première étape pour analyser dans articles successifs les images poétiques que l'auteur inclut dans son travail.

Mots clé: néoplatonisme, Zodiacus Vitae, images poétiques.

Summary: This article discusses some elements of Neoplatonism that appear in the poem «Zodiacus Vitae» of Marcellus Palingenius, as a first step to analyze the poetic images that the author includes in his work.

Keywords: Neoplatonism, Zodiacus Vitae, poetic images

En los veintinueve primeros versos del *Zodiacus Vitae* se puede leer un acróstico: *Marcellus Palingenius Stellatus*, y este dato es casi todo lo que se sabe del autor de este largo poema. El erudito Jacopo Facciolati (1682 – 1769) fue el primero en señalar que el anagrama podría corresponder a Pier Angelo Manzolli, y así lo ha admitido la crítica con pocas discrepancias, aunque desconocemos casi todo sobre la biografía de este personaje. *Marcellus* puede hacer referencia a su nombre de familia, Manzolli, común en la Baja Emilia y en la Romagna con numerosas pequeñas variantes (Mazzoli, Mazolli, Manzoli...); *Palingenius* ‘renacido’, nos transmite sin duda algún elemento importante de la vida del autor, que no llegamos a averiguar; *Stellatus*, por último, parece hacer referencia a la localidad de nacimiento del poeta, el burgo de La Stellata, en las cercanías de Ferrara.

El *Zodiacus Vitae* se inicia con una epístola dirigida a Ercole II d’Este, duque de Ferrara, en el momento de su subida al trono, 1534. Según el autor declara en ella, fue el médico Antonio Musa Brasavola, al servicio del duque, el que sugirió a Palingenio la idea de la dedicatoria, lo cual hace evidente, por otro lado, que nuestro autor no era familiar en la corte de Ercole, pero buscaba la protección del duque para su libro, que expresaba ideas decididamente heterodoxas desde el punto de vista de la doctrina católica. La esposa del duque, Renée de Francia, que era partidaria de la Reforma, mantenía correspondencia con Calvino, y protegió durante toda su vida a destacados calvinistas, sin hacer, no obstante, renuncia pública del catolicismo. Las críticas que Palingenio hace en su libro al comportamiento y a la moral religiosa se acercaban mucho a las denuncias protestantes, aunque nuestro autor afirme que acata la jerarquía y los dogmas católicos. El *Zodiacus Vitae*, pues, se encontraba ya compuesto en el momento del advenimiento al trono del duque Ercole (1534), y entre esta fecha y 1538 (reedición en Lyon de las *Nugae* de Nicolás Boubon, en uno de cuyos poemas se habla del *Zodiacus Vitae*) se puede fechar la primera edición de nuestra obra, que fue impresa sin fecha en Venecia, en el taller de Bernardino Vitali.¹

El *Zodiacus Vitae* tuvo numerosas ediciones y traducciones posteriores, aunque la inclusión de la obra en el índice de libros prohibidos limitó, como es lógico, su difusión en su lengua original y su traducción en la Europa católica, mientras que fue una obra conocida y admirada en al ámbito de los países de lengua inglesa, gracias a la pionera traducción de Barnabe Googe (Londres, 1561, reimpressa en 1566).²

La primera traducción francesa se incluyó en un volumen titulado *Les oeuvres de Scévole de Sainte-Marthe* impreso en París el año 1579. Se trata en realidad

1. NICOLAS BOUBON, *Nugae*, lib. VIII, poema CXXXI. Ad Palingenium Poetam: «Opus tuum, vates Palingeni optime, / opus tuum editum recens, / *Zodiacus* cui tituli indidisti, avidissime / percurri: et vt pauci tibi / quid sentiam, dicam: ingenium admiror tuum, / et laudo diligentiam. / Sed est, quod scire aueam aliquid ex te, et quod tibi / dixisse in aurem peruelim: / Amice, quid hoc monstri est?».

2. FOSTER WATSON, *The Zodiacus Vitae of Marcellus Palingenius Stellatus* : An Old School-Book Described By Foster Watson, M.A Professor of Education in the University College of Wales, Aberystwyth. London, Philip Wellby, 1908. Sin embargo Franco Bacchelli, «Note per un inquadramento biografico di Marcello Palingenio Stellato», *Risnamento*, n° 25 (1985) hipotiza con verosimilitud un origen campano».

de una antología de «plusiers discours tirez du *Zodiaque de la Vie*» que lleva por título *Le Palingène de Scévole de Sainte-Marthe* y adapta, más que traduce, breves fragmentos de cada uno de los libros, vertiéndolos en pareados dodecasílabos según la tradición francesa. Hay que esperar hasta 1731 y 1733 para ver su siguiente edición en francés, traducida y anotada por J. B. C. de la Monnerie. La traducción de La Monnerie se publicó en La Haya (1731) y en Londres poco después (1733), con el añadido de copiosas notas a pie de página, a consecuencia del éxito de la primera impresión.

La primera edición alemana corrió a cargo de J. Spreng, Frankfurt 1564 y Laugingen 1599; la segunda ya en plena ilustración, publicada simultáneamente en Leipzig y Viena, en 1784, a cargo de Fr. Schisling; a la que siguió la traducción de Jos. Pracht que apareció en Munich en 1806. La reedición latina de la obra que apareció en Rotterdam en 1722 bajo al supervisión de Joahannes Hofhout puso fin a la escasez de ejemplares del texto latino original en Europa continental, y al hacer más accesible la obra, supuso un elemento importante en la formación del pensamiento escéptico del s. XVII en Francia.³ La teología palingeniana, que ve inútil la mediación entre la persona individual y la divinidad —es decir, considera innecesaria y hasta corrupta la Iglesia y sus jerarquías—, y promueve una fe interna y personal, hacían atractivo este autor a los escritores del llamado libertinismo ilustrado.

La componente filosófica de esta obra, que por su título da la impresión de ser una composición de tema astrológico, se ve, en realidad, en su subtítulo: *De vita, studio ac moribus hominum optime instituendis libri XII*.⁴ Así pues, la expresión *zodiaco*, más que referirse al paso del sol por la eclíptica, indica un itinerario moral de perfeccionamiento que lleva al alma por diferentes «moradas» que la despojan de las imperfecciones terrestres y la acercan al cielo, siempre puro y siempre luminoso.

El libro I, Aries, explica el sentido y propósito del libro; se nos dice en él que vamos a analizar en cada etapa de nuestro camino un error que ofusca el alma. El primer error y el más común es el argumento del libro II, Tauro; éste consiste en ver la riqueza como un bien supremo. El rechazo a los placeres corporales, a la voluptuosidad, centra el libro III, Géminis. Una vez eliminado el placer como sumo bien, el argumento del libro IV, Cáncer, analiza el valor del amor, del matrimonio y de la amistad, que pueden aportar una felicidad relativa. El libro V, Leo, sigue dedicado a establecer el bien supremo y la fuente de la felicidad relativa que podemos alcanzar en la Tierra, puesto que el único ser completamente feliz es Dios. La sabiduría es lo que más felicidad nos puede proporcio-

3. FRIEDRICH ADOLF EBERT, *A general bibliographic dictionary*, vol. III. Oxford 1837. p. 1265-66.

4. El título completo aparece en la edición londinense de La Monnerie de 1733: *Le zodiaque de la vie humaine, ou préceptes pour diriger la conduite et les moeurs de l'homme. Divisé en XII livres, sous les douze signes*. Las notas de este traductor son copiosas y son dignas de un estudio que estamos preparando.

nar, puesto que acerca los hombres a los dioses. Pero la adquisición de la sabiduría implica el desprecio a la muerte, que constituye el argumento del libro VI, Virgo: La muerte es un bien, pues pone fin a las injusticias y padecimientos del mundo; la adquisición de la sabiduría implica el desprecio de la muerte.

El libro dedicado a Libra, el VII, se traslada al mundo suprasensible: existen otros seres cuya existencia no podemos percibir con los sentidos, sino con la razón. Visto que el hombre es un animal malvado y estúpido, es absurdo pensar que «Júpiter» no haya producido mejores mundos que éste.

El libro VIII, Escorpio, trata el problema del mal, que tiene origen y base en la Tierra. No existe la casualidad, todo está sometido al destino, y el libre arbitrio consiste en someterse a la razón. El responsable del mal es un demonio, Sarcoteo, que domina la Tierra y contempla el espectáculo de los padecimientos de los hombres; Dios no es la causa del mal, la causa del mal es estar alejado de Dios.

El libro IX, Sagitario, continúa con esta exposición: el poeta es llevado a la Luna, donde ya nada está sometido a la corrupción terrena. Palingenio describe cómo el príncipe que reina sobre este astro, Menarco, recibe las alabanzas del coro de almas, antes de que éstas se presenten ante los tres jueces que substituyen en la Luna al tribunal del Hades. Poco después, el poeta contempla cómo cuatro demonios subordinados de Sarcoteo reinan sobre los cuatro puntos cardinales de la Tierra. Se explican también las cinco clases de hombres: sabios, prudentes, astutos, torpes y dementes. Después de duras críticas a los monjes y al papado, el poeta es devuelto a la tierra por Mercurio.

Con estas mismas críticas comienza el libro X, Capricornio: Mercurio plantea las quejas de Plutón; los infiernos están demasiado llenos de almas, ¿por qué los sacerdotes no están en el cielo?

En el libro XI, Acuario, continúa con la cosmología, y comienza por tratar las cinco zonas del cielo. Se describen los principales conceptos astronómicos, los orbes de los astros, su poder, sus posibles habitantes.

Acaba la obra con el libro XII, Piscis, que habla de las teorías sobre la creación del mundo, y sobre la luz como elemento divino. El poeta está seguro de que para gozar de la otra vida hay que amar a Dios en ésta, purificar el alma, cambiar la piel como una serpiente⁵. Como pago por este libro, el poeta sólo pide el perdón de sus faltas y la vida eterna; de sus congéneres sólo desea el elogio de las gentes de bien.

Es fácil imaginar que el argumento de una obra tan compleja como el *Zodiacus Vitae* no se puede agotar en un resumen tan sucinto como el que acabamos de ofrecer. Nuestra contribución al estudio de esta obra se centrará en el comentario de algunos elementos neoplatónicos del *Zodiacus*, y de la invención

5. *ZV*, 12, 396-407. Quizá esta referencia al cambio de piel, a la renovación, tenga que ver con el pseudónimo empleado por nuestro poeta, *Palingenius*, 'renacido', que muy posiblemente nos habla de un proceso personal semejante al planteado en estos versos, además de tratarse de un símbolo gnóstico y alquímico.

mitológica que los acompaña, los refuerza y los enriquece con la amplificación poética.

* * *

Las diferencias entre la teología católica –y aún cristiana *lato sensu*– y la expuesta por Palingenio, son amplias y evidentes. Palingenio rechaza expresamente la narración bíblica de la creación, y aplica a la explicación de este hecho un único criterio: que sea razonable y que se ajuste a la idea que se tiene de cómo debe ser Dios y cómo debe ser el modo de proceder de la Suma Deidad. La bondad y la potencia de Dios son eternas, por tanto es eterna también su voluntad. Dios no ha podido tener la ocurrencia de crear el mundo, esta idea debe ser consustancial a él, y el mundo existe desde que existe Dios, sin que haya habido un proceso de creación posterior a la autoconciencia divina. Tampoco, en consecuencia, puede haber un momento posterior de destrucción, puesto que la voluntad de Dios, en tanto que es perfecta, tiene que ser inmutable.

Palingenio no da crédito, por tanto, a los libros sagrados de judíos y de cristianos –cristícolas⁶, como él les denomina con un punto de desprecio–, pero aún más importante desde el punto de vista religioso que la negación del relato de la creación del mundo, es la ausencia en Palingenio del concepto de pecado original, que es eje central en la doctrina cristiana de la redención. Nuestro autor substituye esta noción por la idea de la emanación, propia del neoplatonismo, y desarrollada especialmente por las corrientes de pensamiento gnóstico, de formación anterior al cristianismo y que posteriormente han evolucionado en paralelo a este credo.

La emanación comienza en una única fuente de todas las cosas, el Uno, la realidad suprema, identificada con la luz, con el sumo bien, que en la variante cristianizada de esta corriente se convertirá en Dios. Entre Dios y el mundo tangible existe una cadena de existencias, menos perfectas a medida que se separan de la fuente de todo bien. La materia es, pues, el punto final de una degradación que aleja las cosas creadas de la perfección original. Se desprende, en consecuencia, que entre el Uno –inmaterial pero real– y la materia hay una jerarquía de seres, con existencia real, que son llamados demonios, ángeles, potencias, espíritus, etc., y que se imaginan organizados según su cercanía al Uno. A partir de aquí, hay diversos sistemas de clasificación y diferentes métodos de comunicación con estas entidades espirituales.

Las cosmologías que utilizan la emanación se esfuerzan por reconciliar la creencia de la bondad del Uno-Dios con la evidente imperfección de su creación. Una de las soluciones es proponer dos potencias contrapuestas, es decir, un dualismo radical, un reino del mal enfrentado a un reino del bien. El problema teológico se centra entonces en determinar de dónde proviene el mal. Si se

6. «Christicolae», ZV 10, 5; 10, 35.

considera que el mal se ha creado a sí mismo, entonces es igual a Dios. Algunos sistemas gnósticos plantean como consecuencia de esta idea que el mundo material es una creación directa del señor del mal, mientras que el mundo espiritual es un producto del dios del bien. Un modo de evitar el dualismo radical es plantear que el mal es consecuencia de la materia. El corolario de ello es, por un lado, que hay que humillar o, al menos, mantener bajo control las pulsiones de nuestra parte material para acercarnos al bien; por el otro, que es posible acercarnos al sumo bien mediante una purificación de nuestra parte corrupta.

El *Zodiacus Vitae* es la plasmación literaria de uno de estos «caminos» individuales de purificación y perfeccionamiento, en los que el alma, guiada por la razón, reconoce los elementos divinos que forman parte de su composición y se acerca a la divinidad.

* * *

En el resumen de la obra hemos visto como a partir del libro VII, Palingenio pone su vista en el mundo suprasensible. Con la única ayuda de la razón, el autor establece la existencia de un mundo invisible pero «inteligible», es decir, que puede ser deducido. El aire —afirma— es invisible y no por ello carece de existencia real y de efectos visibles; por tanto, es posible que haya otros seres que no sean percibidos por nuestros sentidos. Desde este punto de partida comienza a desarrollar su teoría sobre la composición del universo: Existe un principio primero, perfecto y creador⁷, llamado por los hombres de modo diverso; nosotros le llamamos tanto Dios como Júpiter⁸. Los atributos de esta divinidad son examinados por Palingenio siguiendo un método deductivo: Dios es puro espíritu, no puede constar de materia, puesto que es necesario que sea un cuerpo simple; sin embargo, no es infinito, porque de serlo, no dejaría espacio para el resto de la creación.

Según el mito desplegado por el autor del *Zodiacus Vitae*, la Divinidad Suprema formó la Tierra lo más lejos posible del Éter con los elementos más groseros y más pesados que sobraron de la creación de los espacios empíreos puros, en el centro del universo, lugar de convergencia de todos los desechos más viles. Los vientos de los 4 puntos cardinales barrieron los espacios siderales de las inmundicias y, apretándolas con su sople, dieron forma a nuestro planeta⁹. Palingenio

7. *ZV*, 7, 100-103 : « Omnia quae viuunt et quae viuientia non sunt, / omnia quae apparent et quae apparentia non sunt / Ipse facit solus, solusque quoque facta tuetur ».

8. *ZV*, 7, 78-81 : « Aut opus est nihil esse bonum, aut bonus ille putandus / Qui rerum fons est, et mundi maximus autor. / Hunc homines varie appellant ; nos ore Latino / Qui loquimur plerumque Deumque louemque vocamus [...] ».

9. *ZV*, 7, 205-216: « Ergo vbi tam pulchrum absoluit Deus amphiteatrum / Ornauitque ipsum tellantibus vndique gemmis, / Quicquid vbique fuit scobis inmundaeque relictum / Passim materiae, ventos abstergere iussit. / Illi confestim domini mandata facessunt. / Hinc Aquilo, inde Notus Zephyrusque Eurisque patentes / Certatim verrunt campos glomerantque redactas / In medium sordes variisque

se separa del relato bíblico para dar a su cosmogonía un sentido más profundo: la Tierra es desde el principio el elemento más grosero, el lugar donde «cae» la materia, el más vil producto de la creación. Los tres restantes elementos se ordenan por su grado de pureza a partir de la tierra: las aguas, el aire y finalmente el fuego, el más sutil y móvil de los cuatro, formando anillos concéntricos alrededor de nuestro planeta.

Dios no actúa directamente en la formación de la Tierra, sino que ésta es encargada a otras entidades menos puras, más materiales que la divinidad. En este proceso de creación «mecánico» –puesto que la Primera Causa produce necesariamente un efecto, que es causa a su vez de un nuevo efecto, formando una cadena¹⁰–, la aparición del hombre no tiene aparentemente una razón especial. Palingenio omite las referencias al mito adámico y al pecado original. El hombre es un animal más, que se distingue del resto por estar dotado de razón y de libre albedrío, con una chispa divina en su interior, el alma, el único elemento que merece la pena salvar, y que lucha denodadamente para no verse superada por el incesante acoso de la cárcel material en la que ha sido encerrada.

Palingenio describe al ser humano no como un templo, sino como un saco de inmundicia, siempre en tinieblas, continuamente torturado por la enfermedad, los sufrimientos, el sueño o la pobreza. La propia naturaleza nos ha dado un mecanismo –una especie de inconsciencia– para que olvidemos nuestras desdichas pasadas y futuras, y podamos gozar algunos instantes de la vida, si no, ésta sería insoportable y preferíamos el suicidio. La reducción de la importancia del hombre en el plan divino, que se usa aquí para magnificar la obra creadora de Dios, lleva los gérmenes filosóficos que permitirán, en esa misma época, el salto conceptual desde el geocentrismo al universo heliocéntrico y más tarde al policéntrico.

Tan deleznable es el ser humano que es imposible creer que el Creador haya limitado su obra a la Tierra; es preciso que haya vida en todo el universo, que esté lleno de seres, más perfectos, más felices y más dignos de la gloria del Creador.¹¹ Palingenio considera que la potencia divina debe expresarse en su totalidad; es decir, Dios no puede dejar de hacer aquello de lo que es capaz, porque sería contrario al principio de bondad que debe mover sus acciones. En consecuencia, Dios ha poblado los astros con seres inteligentes.¹²

afflatibus vrgent ; / Sic facta est Tellus, quae prorsus ab aethere toto / Expulsa ad centrum sese miseranda recepit. / Non locus alter erat distantior inferiorque / Ad quem confugiens tandem requiescere posset. »

10. *ZV*, 8, 645-675.

11. *ZV*, 7, 297-300: «Nam nisi fecisset meliora et nobiliora / quam mortale genus, fabricator maximus ille, / nempe videretur non magno dignus honore, / nempe imperfectum imperium atque ignobile haberet».

12. *ZV*, 7, 368-380: «Numquid credibile est terram pontumque habitari / Dumtaxat, quae sunt coelo collata fere nil? / Quid tellus pontusque simul? punctum prope dicas, / Si mundi spatium immensum ac mirabile acuto / Perpendas animo: quin ipsis quodlibet astrum / Est maius, veluti perhibent qui talia

Dentro del cielo de los elementos viven los animales y los humanos, lo más bajo en la escala de la creación, pero también existe en ellos otro tipo de vida corpórea. Estos seres del mundo sublunar, pero no terrestres, han de tener un cuerpo para llenar estos espacios, y puesto que viven en los círculos de aire y de fuego, son mortales, pero mucho más longevos e imposibles de percibir con nuestros sentidos, pues no contienen elementos terráqueos y comparten las características de los elementos que les sirven de habitáculo.¹³

Más allá del círculo lunar se extiende otro cielo diferente, el cielo etéreo, incorruptible, perfecto, verdadero escenario de la gloria divina. Aunque Palingenio sigue en sustancia la cosmología ptolemaica, su plasmación poética difiere mucho del modelo desarrollado en la Divina Comedia. Dante nos describe los cielos que contienen los orbes planetarios, que sirven de residencia a los bienaventurados según determinadas características y son puestos en movimiento por particulares inteligencias motrices de las diversas categorías angélicas: los tres órdenes angélicos se reparten los nueve orbes celestes según sus jerarquías.

Palingenio, en cambio, sin renunciar a la tradicional estructura del cosmos de matriz aristotélica, introduce en su modelo dos elementos que intenta combinar de modo un tanto confuso. En primer lugar, afirma que todos los astros que contemplamos desde la Tierra están habitados por seres etéreos que no están sometidos a la corrupción, ni a la muerte; poseen cuerpos más grandes, bellos, fuertes y ligeros, y están dotados de razón y de sentidos.¹⁴ Cada astro tiene su propia población, y nuestro autor hace de ellos lugares paradisíacos, comparándolas a las llamadas islas afortunadas en medio del océano.¹⁵

Pero junto a esta proposición, Palingenio afirma también que es en estos mundos donde se encuentran los arquetipos ideales de todas las cosas, que cada uno de ellos es la residencia de una virtud creadora '*virtus creatrix*'¹⁶ de uno de los elementos que conforman nuestro mundo sensible, que no es sino un pálido reflejo de aquellos mundos.¹⁷ La existencia de estos mundos arquetípicos se demuestra mediante el siguiente razonamiento: Si el espíritu es más noble que

norunt. / Ergo tam exiguus locus, et tam vilis habebit / Tot pisces, homines, pecudes, volucresque ferasque; / Caetera erunt vacua et proprio cultore carebunt? / Atque aer desertus erit, desertus olympus? / Delirat quisquis putat hoc, hebentisque cerebro est; / Immo illic longe plura et longe meliora / Vivere credendum est, longeque beatius atque hic.»

13. ZV, 7, 437-441: «Forte aliquis, quali specie qualive figura / sint haec, scire velit; par est quoque credere talem / esse illis faciem, qualem nec terra nec vnda / ferre solet, nostra meliorem ac nobiliorum / qualem nec fas est, nec cernere possumus ipsi.»

14. ZV, 7, 442-448: «At, quibus in stellis vita est et in aethere puro, / coelicolae nunquam pereunt: quia nulla senectus / astra terit, nulla unquam aetas labefactat olympum. / Credendumque ipsis malora et lucidiora / et formosa magis, magis et valida et levia esse / corpora quam reliquis quaecumque sub aethere viuunt / atque elementa colunt et tempore mensurantur.»

15. ZV, 7, 399-420.

16. ZV, 7, 485-489.

17. ZV, 7, 453-456: «Illic est verus mundus, vera entia, verae / divitiae, veri mores et gaudia vera. / Ast hic sunt umbrae tantum, simulacraque rerum / frivola, quae parvo momento ut cera liquescunt. »

los sentidos, ¿por qué éstos habrían de tener su propio mundo y el primero carecer de él? O bien el espíritu no es nada, o bien es necesario que la naturaleza haya creado un mundo enteramente semejante al espíritu que contenga en sí las cosas estables, puras, inmateriales, que tengan una existencia perenne e inmutable.

Todo el universo está jerarquizado; de este mundo ideal, el Sol es el dios principal, y el resto de los planetas, los dioses menores.¹⁸ Al final de este orden celestial —que Palingenio no acaba de dibujar, pues afirma que nos es desconocido— está el dios que gobierna la Tierra, que los poetas han conocido como Plutón. Algunos dicen —apunta prudentemente Palingenio, sin desmentirlo más tarde— que es precisamente este dios menor el creador de todos los seres vivos, incluido el ser humano.¹⁹ El hombre, por tanto, no sería una creación divina, sino la obra de un malvado Demiurgo que tiene como cometido aumentar la materia del universo, en detrimento del puro espíritu, la única creación divina.

Sin llegar tan lejos, Palingenio da crédito, pues, a las doctrinas gnósticas que identifican este Demiurgo con el Jehová del Génesis, el creador del mundo material, que se convierte así en la potencia maligna que crea a los hombres y que los encadena a las pasiones, para que olviden el único elemento divino que hay en ellos, el alma. Toda la Tierra se convierte así en un Infierno, en el lugar más alejado de Dios.

Las características del Demiurgo —aunque Palingenio no usa nunca este término, y prefiere llamarlo Plutón, o como veremos más adelante, Sarcoteo— son especificadas en el libro VIII, que habla de la existencia del azar, el destino y el libre albedrío.

Según Palingenio, la naturaleza rechaza el azar, todo en ella muestra la concatenación de las causas y todo está determinado; el azar es contrario a la omnipotencia divina²⁰. ¿Qué es, pues, aquello que los humanos han conocido y adorado como la diosa Fortuna?, se pregunta Palingenio. Aquello que conocemos como Fortuna o azar no es sino un lugar común que empleamos por ignorancia de las verdaderas causas de las cosas. Dentro del concepto de «fortuna» existen dos

18. ZV, 7, 469-476: «Quae non existunt per se, vera entia non sunt. / Aut igitur mens est nihil aut natura mundi creavit / menti consimilem mundum qui continet in se / res veras, stabiles, puras, immateriales, / quae per se existunt melius quam sensibiles res. / Hic ille archetypus mundus perfectior isto / sensibili, quanto sensu perfectior est mens; / in quo Sol Deus est summus, diique astra minores.»

19. ZV, 7, 497-508: «Singula nonnulli credunt sidera posse / dici orbis, terramque appellant sidus opacum, / cui minimus diuum praesit; qui a nubibus infra / imperium teneat, producatque omnia solus / corpora quae aequor habet tellusque atque infimus aer/ umbrarum dominus simulacraeque viva gubernans, / cui data sit rerum cura et moderamen earum: / quae quia non durant, sed tempore corrumpuntur / exiguo, prope nil possunt umbraeque vocari./ Hic reor est Pluton, a quo tenebrosa teneri / regni canunt vates. Namque infra nubila nox est, supra autem lux clara nitet, splendorque perennis.»

20. ZV, 8, 146-149: «Vt vacuum, sic et casum natura recusat. / Incertum in mundo nihil est, sunt omnia certa, / ipse Deus, natura, aether, elementa et ab illis / quicquid vel factum est vel fit vel fiet in aevum».

nociones diferentes. Por un lado está el azar, la casualidad, que no es sino una ilusión producida por el desconocimiento de las verdaderas causas de las cosas. Existe, por otro lado, una potencia maligna —el dios menor al que nos referíamos más arriba— que con una legión infinita de ayudantes tiene como cometido ofuscar la chispa divina que brilla dentro de cada uno de nosotros, haciendo que nos venzan las pulsiones de la carne. De este asedio continuo podemos huir utilizando nuestra capacidad de razonar, que es la base del libre albedrío.

Lo cierto es —recalca Palingenio— que todo está regido por el destino: nuestra suerte en la Tierra, la belleza, la salud, la inteligencia, la sabiduría. Lo único que escapa al destino, y que permite el libre albedrío a la raza humana, son nuestras costumbres, nuestra conducta. El libre albedrío es el poder que Júpiter —es decir, el Dios Supremo— ha dado al hombre para secundar la justicia y para huir de la injusticia; para evitar el vicio y para aplicarse a lo honesto.²¹ La consecuencia de esta idea es que sólo es libre aquel que tiene la fuerza suficiente para separarse del mal y optar por el bien, «*liber solus sapiens est*», ‘sólo el sabio es libre’, insiste Palingenio, desarrollando un pensamiento de raíz estoica; la razón no se puede separar del libre albedrío, la razón reprime las emociones; el espíritu toma las riendas, domina las pulsiones de la carne y conquista la libertad.

Ante la evidencia de que la mayor parte de las veces la virtud y la bondad humanas no son recompensadas, y que por el contrario las malas conductas, los criminales y los delincuentes triunfan, prosperan y mueren rodeados de bienes y de comodidades, Palingenio desarrolla un aspecto más de su particular mitología de inspiración neoplatónica —y decididamente contraria al cristianismo—: Dios no se inmuta por los actos humanos;²² los hombres estamos en manos de la Fortuna —llámese el Príncipe de las tinieblas, Plutón o Dis— que actúa caprichosamente, aunque tiene una limitación: no es dueño de nuestra parte divina, el alma.

El dios supremo, que reside en los espacios de luz infinita fuera de los orbes planetarios, es todo él bondad, incapaz del mal. Esta divinidad instituyó las causas principales y eminentes de todas las cosas, y les atribuyó fuerzas, funciones y límites determinados. Estas causas son eternas e inmutables como la divinidad que las originó. Pero el demonio que gobierna la Tierra es la última de estas causas, a gran distancia de la Causa Inicial, lejos de la luz, cercano a las tinieblas.²³ La suprema divinidad soporta la presencia y la acción de este dios menor

21. *ZV*, 8, 381- 384: «Arbitrium est, homine data libera et ampla potestas / ab Ioue, quae libeant iusta aut iniusta sequendi; / non ideo tamen ut peccet virtute relicta, / sed contra, ut vitium vitans incumbat honesto.»

22. *ZV*, 8, 780-787: «Nimirum Deus ofendi laediue nequit, si / verum perspicimus, nam adeo perfecta potensque / ipsius est natura Dei, tantumque remota sordibus nostris, ut nos distemus ab illo / longius atque magis quam a nobis distet asellus, / quam musca aut pulex, et quidquid vilius his est. Quomodo tam miseri et viles offendere tantum / tamque potens numen vel laedere numquam?»

23. *ZV*, 8, 669-672: «Quare si daemon qui terris praesidet errat / aut malus est, hoc fit quia causa est ultima, longe / a prima distans longaque a luce remota; / atque ideo magis est caecis vicina tenebris...»

porque así lo exige el orden de las cosas: del mismo modo que la luz confina con la oscuridad y ésta le sirve de límite, la serie de causas buenas tiene que finalizar en una causa mala, que sea capaz de gobernar unos seres miserables y malos.²⁴ El universo de Palingenio se transforma en una entidad bipolar: en las alturas insondables, el Sumo Bien; en la Tierra, gobernando a la humanidad, un dios cruel que se complace en extender los males, la injusticia y el dolor.²⁵ Y la humanidad no puede escapar de este demonio que la ha creado ni por su virtud ni por sus buenas acciones, pues, en realidad, la Suprema Deidad no ejerce su autoridad sobre ellos.

Éste es uno de los pasajes de Palingenio más contrario a la teología cristiana: El Dios supremo de nuestro autor ha puesto en marcha los engranajes del universo, la concatenación de causas. Esta larga serie de causas se degrada a medida que se apartan del Sumo Bien que les dio origen, hasta terminar en la causa última, que es mal y oscuridad, y que precisamente sirve de límite a la bondad. Sometido a esta causa última, que controla un dios menor y maligno, está la humanidad entera, que sólo puede aspirar a salvar su alma —el espíritu, lo único que proviene de la Suprema Divinidad—, reconociendo en ella los elementos divinos y elevándose hacia la Divinidad escapando de la prisión de la carne y de las pulsiones que la atormentan. Nada pueden los rezos o las plegarias para modificar nuestra suerte. Dios es impassible, indiferente a nuestras súplicas y a nuestras ofensas.²⁶ No obstante, el hombre debe abstenerse de pecar, no por miedo de ofender a Dios, sino porque, siendo malvado, se pone bajo el influjo de Sarcoteo, que goza en atormentarlo; apartándose de la luz, cae bajo el influjo de la oscuridad y labra su propia desgracia.²⁷ En realidad, la moral de Palingenio es independiente de la idea de pecado: el vicio, el crimen o la corrupción es una enfermedad del alma, un defecto de la voluntad y del juicio.²⁸

El dios menor que domina la humanidad, insiste Palingenio, puede ser con justicia llamado *Sarcotheus*, ‘Sarcoteo’, puesto que le ha sido concedido poder ilimitado sobre la carne;²⁹ Sarcoteo persigue, castiga y atormenta especialmente a los hombres que desprecian los placeres y que quieren encontrar la chispa de

24. ZV, 8, 650-680.

25. ZV, 8, 689-693: «Congeries mundos cunctorum est iste malorum, / nimirum quoniam daemon, qui praesidet orbi / terrarum, malus est, saevaeque tyrannide gaudet / ac veluti fons est cunctorum prima bonorum / causa, ita cunctorum fons est postrema malorum.»

26. ZV, 8, 786- 789: «Quomodo tam miseri et viles ofenderé tantum / tamque potens numen vel laedere possumus vnquam? / Nonne impassibilis Deus est, penitus dolores / Express atque ideo aeter-nus semperque beatus? »

27. ZV, 8, 808-810: «Quando aliquis peccat, tunc sese abducit ab ipso / fonte boni, rectum, lucem pacemque relinquens; / unde fit ut peccans ultro in sua damna feratur.»

28. Cf. Platon, *Timeo*, 86 D, «nadie es malvado de modo voluntario».

29. ZV, 8, 700-704: «Denique si impune et passim tot turpia fiunt, / non est culpa Dei summi, sed daemonis huius, / quem nos Fortunam, quem etiam Plutona vocamus. / Sarcotheus posset tamen apto nomen dici: / quippe illi carnis ius arbitriumque tributum est.»

luz divina que brilla en su espíritu, puesto que siempre los malvados odian la virtud que pone de relieve su propia maldad. Sarcoteo es enemigo de la Suprema Divinidad, que lo ha confinado a los espacios sublunares, encadenándolo a la pesada tierra, donde reina.

Esta es, por otro lado, una característica general del poema, que por debajo de la concepción tradicional del bien y del mal impuesta por la Iglesia católica, aparezca con mucha fuerza, con creatividad, imaginación y una gran coherencia, una visión diferente e incompatible, propia no sólo del neoplatonismo, sino de las corrientes gnósticas más desarrolladas.

El pensamiento de Palingenio difiere del sincretismo de Marsilio Ficino y su *Theologia Platonica*, del concordismo de las *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae* de Pico della Mirandola o de los *Hymni naturales* de Marullo. En el autor del *Zodiacus Vitæ* hay platonismo y neoplatonismo, desde luego, pero también un rechazo consciente y explícito de los fundamentales dogmas cristianos. Palingenio va mucho más allá de la crítica a la religión establecida que se hacía desde los ambientes favorables a la Reforma, aunque no cabe duda que su más que probable vinculación en Ferrara al círculo de Renée de Francia favoreció la publicación de su obra, como también el hecho de que fue impresa en Venecia, el único lugar del norte de Italia que mantenía una cierta independencia del poder eclesiástico en materia de pensamiento. La posterior inclusión del *Zodiacus Vitæ* en el índice inquisitorial y el castigo infligido a los restos del poeta —que fueron exhumados y quemados— forman parte de la reacción de la Iglesia, dentro del cuadro general de lucha contra las ideas reformistas y heterodoxas.

BIBLIOGRAFÍA

- F. BACCHELLI, «Note per un inquadramento biografico di Marcello Palingenio Stellato», *Rinascimento*, nº (1985) p. 282.
- J. CHOMARAT, «La création du monde selon le poète Palingène». Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'Humanité 1988; XLVII (4): 353-363.
- A. DEL PRETE, «Anges, bêtes et hommes; les inquiétants débats sur les extraterrestres à l'Âge Classique», *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle. Les libertins et la science*. Université de Saint-Étienne, 2005.
- E. GARIN, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1976.
- A. KOYRÉ, *Del mundo cerrado al universo infinito*. Siglo XXI de España Editores, 1979 [1989], Madrid.
- M. P. LERNER, *Le monde des sphères*. I. *Gènese et triomphe d'une représentation cosmique*. II. *La fin du cosmos classique*. Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- M. P. LERNER, *Tre saggi sulla cosmologia alla fine del Cinquecento*. Istituto italiano per gli Studi Filosofici. Napoli, 1992.
- PALINGÈNE (Pier Angelo Manzolli, dit Marzello Palingenio Stellato), *Le Zodiaque de la Vie (Zodiacus Vital)*, XII livres. Texte établi, traduit et annoté par Jacques Chomarat, suivi d'appendices et d'index. Libraire Droz, S.A. Geneve, 1996.

ANDRÉS RODRÍGUEZ (S. I.), POETA LATINO DEL RENACIMIENTO

MANUEL MOLINA SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen: La producción literaria conocida del jesuita cordobés Andrés Rodríguez (1556-1617) está compuesta por creaciones dramáticas mayores (tragedias y comedias) y menores (diálogos y coloquios), *orationes* para la inauguración de curso, poemas didácticos, épicos y líricos. Toda ella se nos ha transmitido manuscrita, en su mayor parte anónima y vinculada, en general, a la docencia. En el presente trabajo se examina su labor poética, merecedora de ocupar un lugar destacado en la poesía latina del Renacimiento.

Palabras clave: Jesuitas, Andrés Rodríguez, poesía latina del Renacimiento.

Summary: The literary output of the Jesuit writer from Cordoba Andrés Rodríguez (1556-1617) includes plays (tragedies and comedies), lesser dramatic works (dialogues and colloquies), *orationes* on the occasion of the opening of the academic year, and didactic, epic and lyrical poems. These have all come down to us in manuscript form, most of them as anonymous pieces and generally related to the teaching profession. This paper explores the literary production of our author, which deserves to occupy an outstanding position in Latin Renaissance poetry.

Keywords: Jesuits; Rodríguez, Andrés; Latin Renaissance poetry.

Cuentan J. F. Alcina Rovira y J. Salvadó Recasens, en el «Prefacio» a su impresionante trabajo sobre *La biblioteca de Antonio Agustín*, que no encontraron un subtítulo más apropiado para su libro que el de «humanismo de la Contrarreforma» para definir esa «cultura católica de la segunda mitad del siglo XVI... con los pies en el tardo Renacimiento pero con su desarrollo mayor en torno a Trento»¹. Y explican a continuación: «En nuestro subtítulo parece un contrasentido aplicar el término ‘humanismo’ a inquisidores o perseguidores de Erasmo y a una época en que el humanismo renacentista ya ha muerto. Sin embargo, los intelectuales católicos de la segunda mitad del siglo XVI son continuadores de ese movimiento, y, a pesar de ellos mismos, Erasmo y la cultura humanística anterior (especialmente la protestante) forman parte y contrapunto de todo lo que hacen y escriben»².

Esta misma argumentación es la que, desde nuestro punto de vista, es aplicable a una de las producciones literarias más proliferas, pero, al mismo tiempo, más controvertidas de la época, la impulsada por los Padres de la Compañía de Jesús.

En efecto, decíamos en otro lugar³ que en el tema de la aportación de la Compañía de Jesús al desarrollo del Humanismo en España se da una paradoja difícil de resolver, pues, por un lado, como es sabido, a partir sobre todo de los estudios del profesor Luis Gil sobre el Humanismo español⁴, la irrupción de la Orden en la docencia en la segunda mitad del siglo XVI supuso un estancamiento, un freno a los incipientes pero decididos esfuerzos de los humanistas españoles de la primera mitad del siglo por elevar la cultura española al nivel alcanzado en otros países del continente europeo⁵; pero, por otro, es un hecho comúnmente aceptado que, gracias a la política de fundación generalizada de colegios y divulgación de la enseñanza, practicada por la Compañía, se extendió el conocimiento de una lengua tan esencial para el Humanismo como el latín, y nadie cuestiona tampoco el papel relevante desempeñado por los padres de la Orden en la creación y difusión de los modelos renacentistas, tanto en la vertiente estrictamente literaria (poesía y teatro en esencia), como en la teórica y doctrinal (tratados de retórica, gramática y poética).

La contribución, pues, de los jesuitas al Humanismo español se debate entre el impulso a los *studia humanitatis* y la contención y restricción en el proceso creador y en los temas y autores a imitar. La razón que, a nuestro modo de ver, explica este extraño proceder es, aparte, lógicamente, de los condicionamientos y la militancia a que obliga el credo religioso, el carácter mediatizado de la producción jesuítica. Destinada, esencialmente, a complementar la docencia, desde sus comienzos la literatura jesuítica se vio obstaculizada por las limitaciones

1. J. F. ALCINA ROVIRA – J. SALVADÓ RECASENS 2007, p. 19.

2. *Ibid.*, pp. 19 s.

3. M. MOLINA SÁNCHEZ 2008b, pp. 221 s.

4. Cf. L. GIL 1984, pp. 95-125.

5. No hay más que releer los preceptos antierasmistas y contrarreformistas del Padre Juan Bonifacio en su *Christiani pueri Institutio* (1576) para comprender este retroceso del que hablamos.

que, a través de las distintas redacciones de la *Ratio Studiorum*, la Compañía imponía a los escritores de la Orden, condicionando de este modo su afán creativo e innovador. El resultado es que gran parte de los escritos que han llegado a nosotros puede caracterizarse como material docente; de ahí la, en ocasiones, escasa preocupación de los autores por publicar sus trabajos (transmitidos muchos de ellos en manuscritos⁶), reconocerlos como propios (abundan las obras anónimas o compuestas de manera colectiva) y dotarlos de calidad artística⁷.

Con el jesuita cordobés Andrés Rodríguez (1556-1617) ocurre un poco de todo esto. Autor de una copiosa producción, de la que, posiblemente, queden aún piezas por descubrir, entre sus obras hay creaciones dramáticas mayores (tragedias y comedias) y menores (diálogos y coloquios), *orationes* para la inauguración de curso, poemas didácticos, épicos y líricos. Pues bien, como diremos a continuación, ninguna de sus obras conocidas fue impresa, la mayor parte se nos ha transmitido de forma anónima y, en general, persigue una finalidad docente o guarda estrecha relación con las aulas. La única singularidad, en nuestra opinión, de Rodríguez es que, cuando deja a un lado –o, al menos, no predomina– la perspectiva docente y se consagra a la elaboración artística, se nos muestra como un, no diríamos excelente, pero sí buen escritor y, sobre todo, versificador, tanto latino como castellano. Por algo fue elegido por la Compañía a su llegada a Granada, procedente de Córdoba, para contrarrestar la fama de la que gozaba en la Universidad el ilustre humanista Juan Latino, «el prodigio de aquel siglo», a decir de Santibáñez⁸:

Fundándose nuestras escuelas de Granada, para poner en ellas un maestro, que contrarrestase al que de retórica tenía aquella Universidad, que era el maestro Juan Latino, fue a serlo en ella el padre Andrés Rodríguez⁹.

Y García Soriano no tiene ningún reparo en reconocer «el bien cultivado ingenio y las excelentes dotes de escritor del obscurecido y olvidado jesuita cordobés, muy acreedor a una póstuma y tardía reparación de la Fama»¹⁰. En este sentido, ciñéndonos sólo a su valía poética, merece el honor de ocupar un lugar entre los poetas latinos del Renacimiento.

La producción literaria de Rodríguez –toda ella, como acabamos de decir, manuscrita– comprende obras de autoría documentada y obras atribuibles. Entre las primeras destacan dos diálogos dramáticos: el *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda* y el *Diálogo de methodo studendi*, el primero de ellos realizado en colaboración con el padre Juan de Pineda. Ambos se conservan en el ms. 399 de la «Colección de Cortes» de la BRAH, con signatura 9-2580 y

6. Es el caso de la casi totalidad de las obras teatrales.

7. Sobre todo lo cual véase M. MOLINA SÁNCHEZ 1997, pp. 883-886.

8. *Historia*, parte 2ª, libro 2º, cap. 25, § 5.

9. A. DE SOLÍS 1755, espejo 1º, p. 133.

10. 1945, p. 219.

foliación reciente (ff. 161r-205r y 208r-249v, respectivamente). Su encabezamiento reza así: *Dialogo de prestantissima scienciarum elligenda, compuesto por el p^e ju' de pineda y p^e Andres Rodr., hecho en granada / Dialogo hecho en granada por el p^e Andres Rodrig. de metodo studendi*. Del primero existe una segunda copia, bastante diferente de la conservada en la BRAH, en la BNM (ms. 15.404, ff. 129r-141v, 157rv, 143r-147r), cuyo *incipit* dice: *Pro instauratione studiorum in Granatensi Collegio An. 1584. Kal. octob. Dialogus inter studiosos adolescentes de Prestantissima scientiarum eligenda*. Este diálogo tiene, además, edición reciente inédita por Borrego Pérez¹¹ y estudios más o menos amplios por parte de García Soriano¹², Roux¹³, A. de la Granja¹⁴, Molina Sánchez¹⁵ y Menéndez Peláez¹⁶. Del *Diálogo de methodo studendi* se han ocupado, a su vez, García Soriano¹⁷, Borrego Pérez¹⁸, Molina Sánchez¹⁹ y Menéndez Peláez²⁰.

Fuera de estos dos diálogos, el nombre de nuestro autor aparece también en una compilación miscelánea que lleva por título *Farrago poematum, orationum et descriptionum aliarumque variarum rerum* (Granate, 1590). Es el ms. 4.270 de la BNM, que el bibliófilo Gallardo mencionaba en su excelente repertorio de libros raros y curiosos²¹, atribuyendo algunas de sus composiciones a nuestro jesuita²². Consta de 301 páginas, en las que se recogen escritos variados de la Compañía de Jesús. Entre ellos es posible identificar algunos pertenecientes a nuestro autor. Así son con seguridad de Rodríguez dos *orationes* de inauguración de curso en Granada, en concreto las tituladas *Oratio de instituenda Adolescentia habita Granatę calendis octobris in studiorum Societatis Iesu anniuersaria institutę. anni dni 1584 per Patrem doctis. Andream Rodriguez* (pp. 1-15)²³, y *Oratio in studiorum anniuersaria instauratione Habita Granatę*

11. 1995.

12. 1945, pp. 206-210.

13. 1968, pp. 513-515.

14. 1991, pp. 129-132.

15. 1993, pp. 650-653.

16. 2006, pp. 549-559.

17. 1945, pp. 210-219.

18. 1995, pp. 124-126.

19. 2004.

20. 2006, pp. 540-548.

21. 1968, n^o 3649, cols. 186-187.

22. Véase también sobre el mismo J. F. ALCINA ROVIRA 1996, n^o 37, pp. 31-32.

23. Fue esta *oratio* sin duda, como certifica la coincidencia de fechas, la que Rodríguez pronunció antes de la representación en Granada, el 1 de octubre de 1584, del *Diálogo de prestantissima scientiarum eligenda* (así también A. DE LA GRANJA 1991, p. 129, y A. BORREGO PÉREZ 1995, p. 79). A este respecto, una crónica de Santibáñez sobre la Granada de 1584 (*Historia*, parte 2^a, libro 3^o, § 42, pp. 664-665) dice lo siguiente: «Llegó octubre, tiempo en que se renueva el fervor de los ejercicios literarios. A este año dio principio una muy elegante oración que oró uno de los maestros. Acompañola un ingenioso coloquio que representaron nuestros estudiantes, compitiendo con los primores de la gala y otros lucimientos la destreza de la representación, que tuvo suspensos y despidió gozosos al Arzobispo con su Cabildo, al Presidente y Consejeros, a la Ciudad y sus cabezas, religiones, nobleza y demás gentio».

anno Dni 1587. pridie kalend. octobris (mg. ex P^e. And. Rodriguez) (pp. 83-98). Es muy probable también que procedan de su pluma estas otras *orationes*: *Oratio contra Aegeam proconsulem* (pp. 22-26), *Oratio ad gradum baccalaureatus habita Granatê die 23 mensis junij an. dni 1590* (pp. 41-44), *Oratio gratulatoria* (pp. 64-68) y *Oratio habita Granatê an. 1595 ad laureandum discipulos* (p. 289). En cuanto a los poemas, la reiteración aquí de *iuncturae* y cláusulas presentes en las obras dramáticas del jesuita induce a pensar que son de su cosecha las dos *Orationes in laudem D. Andree* (pp. 26-34) y el *Incendium e tormentario puluere Repente excitatum Granatê ·12· Kalendas Martij die septuag. anni dni 1590 paulo Ante lucem* (pp. 36-41). Por último, abundan las *Descriptions* sobre distintos temas. Son modelos de ejercicios escolares, con los que el jesuita cordobés, como buen conocedor de las aulas, debía estar familiarizado. Es de suponer, por tanto, que algunas remitan a él.

Sabemos también con certeza, aunque no lleve su firma, que el padre jesuita escribió la *Comedia Demophilæ, de vera et ementita faelicitate Granatae exhibita septemb. an. 1584*. Y lo sabemos porque así nos lo transmite J. de Sevilla en su *Historia del colegio de Granada*:

Y a esta causa se ordenó por los Superiores del Colegio que los Padres maestros compusiesen una comedia famosa; y así se hizo, y se encargó de ella el Padre Andrés Rodríguez que leía de mayores y saliole muy famosa, el nombre de la cual era *De la felicidad*, con muchas y grandes cosas y muchos entremeses que la adornaban y daban mucho lustre con mucha y muy buena música de voces que cantaban a sus tiempos letras que se habían compuesto a propósito de lo que se iba representando, que causaba mucha devoción y gusto a los presentes²⁴.

La comedia cosechó gran éxito, como lo demuestra el hecho de que hubo de representarse por segunda vez en breve espacio de tiempo²⁵. Pues bien, la *Demophilæ* es otra de las piezas que integran el ms. 15.404 de la BNM (ff. 82r-127v), citado anteriormente a propósito del *Diálogo de praestantissima scientiarum eligenda*, y recientemente ha tenido la fortuna de verse duplicada por el hallazgo de un nuevo manuscrito con el nombre de *Demophilus*.²⁶ El resto de obras que conforman el ms. 15.404 de la BNM son: *Comedia Parenesia* (ff. 1r-42v),

24. Cf. J. DE SEVILLA, *Historia*, cap. 51, p. 336. La crónica completa del evento puede leerse en A. DE LA GRANJA 1991, pp. 133-138.

25. La segunda vez se debió a un deseo expreso del Arzobispo de Granada, que no fue invitado a la primera representación «por justas causas y porque casi de ordinario no conciertan bien el prelado y Chancillería por los asientos y lugares de sitiales» (J. DE SEVILLA, *ibid.*). No debió mediar mucho tiempo entre ambas representaciones porque «las ropas y otras colgaduras se estaban todavía en casa, que aún no se habían enviado a sus dueños» (*ibid.*).

26. Es una de las cuatro obras que componen el legajo 9/7262 de la Colección de Jesuitas de la BRAH. Sobre su hallazgo cf. A. SIERRA DE CÓZAR 2003.

Acolastus (ff. 43r-80v), *Comedia Zenonia* (ff. 149r-156v, 142rv, 158r-176v) y *Gadirus herculanus* (ff. 182v-220r). Todas ellas guardan relación entre sí, tanto desde el punto de vista formal (reiteración de fragmentos más o menos extensos), como de contenido (repetición de motivos). Es ésta la razón que ha llevado a J. Alonso Asenjo a atribuir el manuscrito completo a Rodríguez²⁷, con lo que la producción de nuestro autor se incrementaría en cuatro piezas más. Además, en el legajo citado de *Demophilus* ha aparecido una segunda copia de la *Comedia Parenisia*²⁸ y, lo que es más gratificante, una nueva obra, *Techmitius*²⁹, cuyo tema, lengua, estilo y características formales apuntan también a nuestro autor³⁰. Por último, hay razones fundadas para adjudicar a Rodríguez el pequeño coloquio *Acolastus* del códice 393 de la Colección de Cortes de la BRAH (sign. 9/2574, ff. 28r-32v)³¹.

Es llamativo, sin embargo, que de toda la producción conservada del jesuita no haya llegado a nosotros ni un sólo ejemplar de la actividad en la que gozó de mayor crédito: la predicación. En efecto, según cuentan las crónicas, era célebre su elocuencia, «carrera suya de toda la vida»³², y logrados sus sermones:

Descubierto el gran caudal de su elocuencia, le encomendaron algunos sermones. Campeó en estos un gran talento, acierto en los discursos, copia de buenos pensamientos, robusta acción y agrado en el decir³³.

Se lograron muy bien sus sermones en fiestas de parroquias y catedrales y, con especialidad, en las más solemnes de la religión seráfica. Predicaba grave y sólido, con lo que logró copioso fruto. Fue inclinadísimo a este ministerio y así no se divertía a otra cosa, estudiando continuo en sus sermones y pláticas, sin hallar gusto sino en este su ordinario trabajo³⁴.

Puede colegirse de todo lo anterior que el mayor número de obras transmitidas pertenece al teatro. No en vano el espectáculo teatral fue uno de los pilares de la práctica docente entre los jesuitas. En este sentido, Andrés Rodríguez, junto con Hernando de Ávila, Francisco Ximénez y el más veterano Pedro Pablo de Acevedo, constituyen el núcleo fundamental del teatro jesuita andaluz. Pero, a diferencia de los demás, Rodríguez destaca especialmente como poeta latino. Lo pudimos comprobar en dos trabajos anteriores, a propósito de su poesía dramática³⁵. En ellos deja-

27. Cf. J. ALONSO ASENJO 1995, T. I, p. 350.

28. Cf. nota 26.

29. Cf. V. PICÓN GARCÍA 2003.

30. Cf. M. MOLINA SÁNCHEZ 2008a.

31. Cf. M. MOLINA SÁNCHEZ 2002.

32. J. DE SANTIBÁÑEZ, *Historia*, parte 2ª, libro 2º, cap. 25, § 7.

33. J. DE SANTIBÁÑEZ, *Elogio*, p. 112v.

34. A. DE SOLÍS 1755, *espejo* 1º, p. 133.

35. Cf. M. MOLINA SÁNCHEZ 1999 y 2004.

mos claro el dominio del cordobés en la versificación latina y la variedad rítmica empleada, si bien las formas yámbicas y dactílicas predominaban sobre las demás.

Hoy nos vamos a centrar en el Rodríguez lírico, o quizás mejor épico-lírico, pues a caballo entre la épica y la lírica se encuentran –desde una perspectiva clásica– las dos composiciones de las que vamos a tratar. Son dos *Orationes in laudem D. Andreę*, es decir, dos loas al martirio de San Andrés, que, recordémoslo, murió en Patrás, en la región de Acaya (Grecia), crucificado en una cruz en forma de aspa (*crux decussata*) –según cuenta la tradición cristiana–, que desde entonces se conoce como la «Cruz de San Andrés». Se encuentran, como dijimos más arriba, en el mencionado *Farrago poematum, orationum et descriptionum aliarumque variarum rerum* (Granate, 1590; ms. 4.270 de la BNM, pp. 26-34), a renglón seguido de otra *Oratio* en prosa, la *Oratio contra Aegeam proconsulem* (pp. 22-26). Las tres forman una unidad temática en torno a la figura de San Andrés, pues Egea era el procónsul romano de Patrás durante la etapa de predicación del apóstol en esa ciudad y fue el responsable de su martirio. Ninguna de las tres lleva rúbrica alguna, por lo que se desconoce su autor. Un análisis comparativo, sin embargo, del estilo, lengua, expresiones, *iuncturae* y recursos empleados en estas *Orationes* y en los poemas dramáticos de Andrés Rodríguez, nos lleva a conjeturar la más que posible autoría del jesuita. Lo cual, por otra parte, no tiene nada de extraño, pues ya hemos visto cómo dos de las composiciones de la *Farrago* llevan su firma y otras se las adjudica Gallardo³⁶. Una alabanza del martirio del Santo al que debe su nombre explicaría el motivo de su confección.

De las dos *Orationes* en verso, la primera consta de 43 dísticos elegíacos, en los que se describe la exhortación que el apóstol dirige a los fieles desde la cruz, animándolos a permanecer en la fe. La segunda la integran 153 hexámetros y se centra en la exposición de la labor evangelizadora de San Andrés por tierras griegas. Dada su extensión, no es posible reproducirlas aquí, lo que dejamos para mejor ocasión. Sí queremos, sin embargo, dejar constancia del talante humanístico del jesuita. No sólo el ritmo y la métrica de sus poemas responden a las exigencias clásicas, sino que nuestro autor se manifiesta como un perfecto conocedor de los autores clásicos, cuyas expresiones, figuras y secuencias adapta en sus versos, revitalizándolas, al tiempo que fusionándolas con las fuentes renacentistas contemporáneas. El resultado es un producto híbrido, entre pasado y presente, muy elaborado y artificioso, como la mayor parte de la poesía latina del Renacimiento, al que el jesuita ha querido conferir una nueva apariencia no exenta de notables cualidades artísticas.

Otro tanto podríamos decir del *Incendium e tormentario pulvere Repente excitatum Granatę*, también anónimo, aunque no por ello menos transparente en su posible autoría. Como en los poemas anteriores, aquí también afloran los sintagmas, *iuncturae*, evocaciones y figuras característicos del jesuita cordobés.

36. Cf. *supra*, nota 21.

Compuesto de 158 hexámetros, el poema describe con reconocibles aromas clásicos la explosión y el incendio posterior acaecidos en Granada en la madrugada del 16 de febrero de 1590.

Estos tres poemas, sin tener en cuenta su abundante y notoria poesía dramática, serían suficientes por sí solos para subrayar el buen hacer del jesuita y defender nuestra afirmación de que debe ocupar, por merecimiento, un lugar entre los poetas latinos del Renacimiento³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- AHPB Archivo Histórico de la Provincia de Andalucía (*Baetica*) de la Compañía de Jesús (Facultad de Teología de Granada).
- J. F. ALCINA ROVIRA, (1996), *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, 1995, 1ª reimp.
- J. F. ALCINA ROVIRA – J. SALVADÓ RECASENS, (2007), *La biblioteca de Antonio Agustín. Los impresos de un humanista de la Contrarreforma*, Alcañiz.
- J. ALONSO ASENJO, (1995), *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del Teatro Español de Colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 2 vols.
- A. BORREGO PÉREZ, (1995), *Diálogo 'De praestantissima scientiarum eligenda', obra dramática de los Padres Juan de Pineda y Andrés Rodríguez. Introducción, edición crítica y notas* (Memoria de Licenciatura inédita), Universidad de Granada.
- B. J. GALLARDO, (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, T. IV, 1889, ed. facs.
- J. GARCÍA SORIANO, (1945), *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- L. GIL, (1984), *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, 1984.
- A. DE LA GRANJA, (1991), «El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas», en J. M. Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7-9 de Julio, 1990*, Kassel, pp. 121-147.
- J. MENÉNDEZ PELÁEZ, (2006), «Entremeses del teatro jesuítico», *Archivum: revista de la Facultad de Filología (Oviedo)* 56, pp. 495-570.
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (1993), «El teatro de los jesuitas en la provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio», en J. M.^a Maestre Maestre – J. Pascual Barea (coords.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, vol. I.2, Universidad de Cádiz, pp. 643-654.
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (1997), «Consideraciones en torno al *Poeticarum Institutionum liber* del padre Bernardino de los Llanos», en J. M.^a Maestre Maestre – J. Pascual Barea – L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje a Luis Gil*, Universidad de Cádiz, vol. II.2, pp. 883-891.
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (1999), «La *Iudithis tragoedia*: reflexiones sobre el uso de las formas métricas latinas en el teatro jesuita español», en J. Luque Moreno – P. R. Díaz Díaz

37. Este trabajo se ha realizado con la financiación de los proyectos de la DGICYT BFF2003-07362 y HUM2006-01963.

- (eds.), *Estudios de métrica latina*, Universidad de Granada, vol. II, pp. 651-671, (también en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/METRICAJESU2.htm>).
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (2002), «De las adaptaciones en el teatro jesuita: a propósito de *Acolastus*, coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581», en J. M^o. Maestre Maestre–J. Pascual Barea–L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico III. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, vol. III, pp. 1209-1223 (edición digital revisada, corregida y enriquecida con traducción en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm> [10 de febrero de 2004]).
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (2004), «La poesía dramática latina del jesuita Andrés Rodríguez: su presencia y significación en el *Dialogo de methodo studendi*», *Florentia Iliberritana* 15, pp. 253-278 (también en edición electrónica en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/Demetodo.htm>).
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (2008a), «La comedia *Techmitius* y el teatro del jesuita Andrés Rodríguez», en A. Cascón Dorado *et al.* (eds.), *Donum Amicitiae. Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón García*, Madrid, pp. 817-829.
- M. MOLINA SÁNCHEZ, (2008b), «La edición de textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas», *Florentia Iliberritana* 19, pp. 221-240.
- V. PICÓN GARCÍA, (2003), «Nuevos textos del teatro jesuítico en España, II: *Techmitius* y *Triunfo de la Fe*», *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies* (Cambridge, 30 July-5 August 2000), Tempe, Arizona, pp. 443-448.
- L. E. ROUX, (1968), «Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI^e siècle. Première moitié du XVII^e siècle», en J. Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Nancy, 14-21 avril, 1967, Paris, vol. II, pp. 479-523.
- J. DE SANTIBÁÑEZ, *Elogio de varones ilustres de la Compañía de Jesús de la provincia de Andalucía*, ms., s.l., s.a., AHPB.
- J. DE SANTIBÁÑEZ, *Historia de la provincia de Andalucía de la Compañía de Jesús*, ms., s.l., s.a., 4 vols., AHPB.
- J. DE SEVILLA, *Historia del colegio de Granada*, ms., s.l., s.a., AHPB.
- A. SIERRA DE CÓZAR, (2003), «Nuevos textos del teatro jesuítico en España, I: *Parenesia* y *Demophilus*», *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis. Proceedings of the Eleventh International Congress of Neo-Latin Studies* (Cambridge, 30 July-5 August 2000), Tempe, Arizona, pp. 509-515.
- A. DE SOLÍS, (1755), *Los dos espejos, que representan los dos siglos que han pasado de la fundación de la casa profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla, y sugetos que han florecido y muerto en ella, con las noticias historiales de cada año que a ella pertenecen*, ms., s.l. (copia mecanografiada en el AHPB).

LA DESCRIPCIÓN DEL ESCUDO DE ENEAS Y LAS HISTORIAS DE ORFEO
Y EURÍDICE Y DE VENUS Y ADONIS EN LAS ÉCFRASIS DE *LAS NAVAS
DE TOLOSA* DE CRISTÓBAL DE MESA*

JUAN MARÍA GÓMEZ GÓMEZ
Universidad de Extremadura

Resumen: Este trabajo estudia la presencia de la Mitología clásica en tres écfrasis que aparecen en la primera obra épica del poeta Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa* (1594).

En la primera, y más extensa, Cristóbal de Mesa toma como modelo la descripción del escudo de Eneas; en la segunda y la tercera, incorpora en su obra las historias de Orfeo y Eurídice y la de Venus y Adonis respectivamente.

El objetivo principal de este estudio es analizar lo que aporta la incorporación de este componente clásico al conjunto de la obra.

Palabras clave: Écfrasis, Poesía épica, Mitología clásica, Virgilio, *La Eneida*, Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa*.

Abstract: This work studies the presence of the classical Mythology in three ecphrasis that appear in the first epic poem of the poet Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa* (1594).

In the first one, and more extensive, Cristóbal de Mesa takes as a model the description of Eneas's shield; in the second one and the third one, it incorporates in his work the histories of Orpheus and Eurydice and that of Venus and Adonis respectively.

The principal target of this study is to analyze what contributes the incorporation of this classical component to the set of the work.

Key words: Ecphrasis, Epic Poetry, Classical Mythology, Virgil, *Aeneid*, Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa*.

* Este trabajo se ha realizado al amparo del Proyecto de Investigación del Plan Nacional FFI 2008-03478/FILO, dirigido por el prof. E. SÁNCHEZ SALOR.

INTRODUCCIÓN

El trabajo consiste en un acercamiento a las tres écfrasis que aparecen en *Las Navas de Tolosa* (1594) de Cristóbal de Mesa (Zafra 1561ca. – Madrid 1633)¹ cuyo componente clásico es mayor. En la primera de ellas se observa claramente el modelo de *La Eneida*, en las otras se utilizan distintas historias mitológicas perfectamente incardinadas en el contexto de los pasajes respectivos de la obra.

Con estas líneas pretendemos poner de manifiesto –una vez más– la deuda que el autor zafrense mantiene con la mitología clásica y con algunos de los mejores clásicos latinos, tal como él mismo manifiesta en sus prólogos, y, en consonancia con ello, mostrar qué aporta exactamente este componente clásico de algunas de sus écfrasis al conjunto de la obra.

ÉCFRASIS EN *LAS NAVAS DE TOLOSA*. POEMA HEROICO

En cuanto al concepto de *écfrasis* lo tomaremos, *sensu stricto*, siguiendo la opinión más extendida entre los críticos en la actualidad a partir de Leo Spitzer, es decir, la *écfrasis* como descripción literaria de una obra de arte, sea pintura o escultura², una definición que, como advierte la profesora V. Pineda, ha sido y es objeto de matizaciones³.

La primera *écfrasis* con amplio contenido clásico y la más extensa (octavas 51-91 del canto sexto) supone un lugar común de la épica culta: la descripción alegórica de las armas del héroe (básicamente, del escudo), y su referente clásico inmediato es la descripción de las armas que, fabricadas por Vulcano, entrega Venus a su hijo en el libro octavo de *La Eneida*, aunque, como sabemos, cuenta con ilustres antecedentes griegos: el más claro de ellos, la descripción del escudo de Aquiles en el libro XVIII de *La Ilíada*⁴.

Mucho más breves son las otras dos *écfrasis* que van a ocupar nuestra atención. Estas consisten en la descripción de los grabados de las puertas y paredes de un palacio moro (octavas 5-8 del canto IX), y de los bordados de una almoha-

1. Para una visión global sobre su vida y obras, cfr. M. Á. TEJEIRO, *Los poetas extremeños del Siglo de Oro*, Mérida 1999, esp. pp. 270-296, donde podrá encontrarse más bibliografía al respecto.

2. Cfr. L. SPITZER, «The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar», *Contemporary Literature*, 7, nº 3 (1955), pp. 203-225, esp. p. 207.

3. Para un seguimiento del concepto desde su origen hasta la actualidad, Cfr. V. PINEDA, «La invención de la *écfrasis*», en *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres 2000, pp. 251-262, donde puede encontrarse también abundante bibliografía sobre las funciones que puede adquirir este recurso.

4. Diversos estudios se encargan de destacar precisamente la descripción del escudo de Aquiles como el origen de la *écfrasis*, como descripción de obra de arte, en la literatura occidental. Cfr., entre otros, G. KURMAN, «Ecpphrasis in Epic Poetry», *Comparative Literature*, 26, nº 1 (1974), pp. 1-13, p. 1; F. GUILLÉN, «Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén Conquistada*», *Hispania*, 78, nº 2 (1995), pp. 231-239, p. 231; o V. PINEDA, art. cit., p. 255.

da (octavas 23-26 del canto XV). Ambos elementos artísticos contienen secuencias amorosas de la mitología clásica que aportan un profundo contenido patético al global del episodio en que se insertan.

Pero antes de nada, adelantamos un breve resumen de la obra señalando los momentos clave en que tienen lugar las descripciones referidas.

LAS NAVAS DE TOLOSA. POEMA HEROICO. ARGUMENTO

El poema, ambientado en los albores del siglo XIII, en plena Reconquista, narra en 20 cantos en octavas, los diversos avatares que las tropas cristianas (castellanas, aragonesas, etc.), bajo el mando del rey castellano Alfonso VIII, afrontaron hasta el combate final de las Navas de Tolosa.

Así, Alfonso VIII de Castilla decide en 1212, cumpliendo mandato divino, concentrar a los ejércitos cristianos en Toledo para lanzar un masivo ataque contra los musulmanes. Allí se juntan Alfonso II de Portugal, Pedro II de Aragón, y, más tarde, Sancho VII de Navarra, y diversos cruzados venidos de todas partes de Europa e inician su avance contra el territorio musulmán. Por su parte el rey moro reúne sus ejércitos en Baeza.

Consolidado el ejército musulmán y pronto para el enfrentamiento con el cristino, un legado papal entrega espada y escudo forjados por un divino artífice a Alfonso VIII, momento de la inserción de la éfrasis profética del escudo (canto VI, 51-91).

Lesbín, un espía musulmán, rescata a una mora, Xarifa, enamorada de Abdalla, y la deja a buen recaudo en un alcázar moro cerca de Baeza, momento en que son descritos los grabados de sus puertas y paredes (canto IX, 5-8).

Los ejércitos moro y cristiano traban combate en el desfiladero de Sierra Morena, donde Haro da muerte a Abdalla (canto XI, 5-8). El ejército cristiano acampa en la llanura de las Navas de Tolosa para descansar, lo que es interpretado por los moros como gesto de cobardía. El rey moro envía a dos amigos, Lesbín y Amurato, a Úbeda, Baeza y Jaén para que comuniquen esta actitud cobarde, embajada que Lesbín aprovecha para comunicar a Xarifa la muerte de Abdalla, lo que provoca el suicidio de la mora enamorada (XV). Pero se lo comunicará después de una trágica retardación producida mediante la éfrasis de los bordados de una almohada⁵ en la que Lesbín se queda dormido antes de dar la noticia (canto XV, 23-27).

Finalmente, tras diversos avatares bélicos, se traba el combate final con la consabida victoria del ejército cristiano gracias a la aparición en el cielo de una cruz roja que aterra a las tropas moras, victoria que se comunica al Papa y que el pueblo español celebra.

5. Cfr. G. KURMAN, art. cit., p. 5.

LA ÉCFRASIS DEL ESCUDO HISTORIADO

Como hemos dicho, es lugar común en trabajos que tratan sobre écfrasis –y más si se aborda ésta en el ámbito de la poesía épica– hacer alusión a la descripción de los relieves del escudo de Aquiles forjado por Hefesto (*Iliada*, XVIII, 478-613) como origen literario de este tópico, una descripción de armas que retomará Virgilio en su *Eneida* (VIII, 620-728), erigiéndose a partir de ahí en recurso habitual dentro de las obras épicas para llevar a cabo retrospectivas y, principalmente, prospecciones, siendo de gran productividad en la épica culta de los siglos XVI y XVII, y de forma especial en la española, según apunta la Profesora L. Vilá⁶, quien alude a la obra de Mesa pero ocupándose más detenidamente de otras.

Hay en la literatura latina otras descripciones de escudos (Silio Itálico, *La Guerra Púnica*, II, 395-453, describe el escudo de Aníbal, o Estacio, *La Tebaida*, XII, 665-671, el de Teseo, aunque mucho más brevemente⁷) que median entre la *Eneida* y la épica del Siglo de Oro, pero, igual que sucede con respecto a otros tópicos y recursos, es el poema virgiliano la principal fuente de inspiración también en este caso⁸.

En efecto, también aparece en *Las Navas de Tolosa* la écfrasis del escudo historiado, es más, se trata de la écfrasis más extensa que hay en la obra (40 octavas). Además, creemos que es una descripción modelada directamente – como tantos otros pasajes– sobre la descripción del escudo de Eneas, lo cual no oculta en ningún momento el poeta zafrense, antes bien al contrario, parece querer dejarlo bien patente.

Por otro lado, la écfrasis propiamente dicha del escudo está más cercana al pasaje de la *Eneida* que al de la *Jerusalén Liberada* (1581) de Tasso, otra de las fuentes de la obra de Mesa, según han señalado varios críticos⁹. En esta obra, un

6. Cfr. L. VILÁ I TOMÁS, *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2001, pp. 342 ss.. En web <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1021103-175052/index_cs.html> [23/11/2009].

7. Sobre las écfrasis de distintos objetos –entre ellos el escudo del héroe– en la épica latina, cfr. M^a ALMUDENA ZAPATA, *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d. C. inclusive*, Tesis doctoral, Univ. Complutense, Madrid, 1986, esp. p. 131.

8. Sobre el estudio de la pervivencia de tópicos y recursos de la *Eneida* en diferentes epopeyas cultas renacentistas pueden verse, entre otros, diversos trabajos de VICENTE CRISTÓBAL: «De la *Eneida* a la *Araucana*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 9 (1995), pp. 67-101; «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal Virués», *Silva* 3 (2004), pp. 115-158; «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25, núm. 1 (2005), pp. 49-78.

9. Así lo han hecho, entre otros, F. PIERCE, *La poesía épica del siglo de oro*, Madrid 1968, pp. 306-309, quien alude en la página 307 concretamente a la contemplación de las armas por parte del héroe en ambos casos; J. ARCE, *Tasso y la poesía española*, Barcelona 1973, esp. pp. 26-27 y 44-45; o G. CARAVAGGI, *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa 1974, pp. 281-308, aunque haciendo más hincapié en el influjo de la *Jerusalén Liberada* en *La Restauración de España* (1607).

anciano (en el libro XVII, octavas 64-81) entrega armas a Reinaldo, entre ellas un escudo también diamantino como en *Las Navas*, el cual se describe. Pero los grabados son cronológicamente distintos principalmente por el contenido de los mismos. La descripción del escudo de Rinaldo entronca el pasado de Italia (desde Accio) con el presente de la ficción literaria (asedio de Jerusalén durante la Primera Cruzada, siglo XI, 1096), describiendo –así lo dice expresamente en la octava 64– los antecedentes de su estirpe, pero no alberga la descripción en sí del escudo el carácter profético que tiene tanto en Virgilio como en Cristóbal de Mesa al llegar hasta el tiempo presente del poeta. La secuencia global de la entrega de armas de la *Jerusalén* sí contiene profecía que entronca con el tiempo presente de Tasso, destinada a ensalzar a Alfonso II de Este –a quien dedicó Tasso su obra, como hiciera Virgilio con Augusto–, pero una profecía anunciada por el anciano que entrega el escudo (octavas 89-94), no está dentro de la écfrasis del mismo.

Por otra parte, la descripción de este escudo está carente de batalla naval. La alusión a una batalla naval, y en concreto a la Batalla de Lepanto y su comparación con la victoria de Accio, se hizo lugar común en la épica española a partir de 1571, como ya advertía la profesora Vilà¹⁰ y más adelante veremos. Sí, es verdad que aparece antes (al principio del libro XVI, octavas 4-6) la batalla de Accio (esta sí imitación de *Eneida*), pero no grabada en el escudo, sino esculpida en uno de los muros del palacio de Armida, princesa mora con quien mantiene un idilio Reinaldo.

Pero veamos, en el caso de nuestro autor, cómo se produce la imitación de la entrega de armas y la descripción del escudo de Eneas, centrándonos por cuestiones de espacio en los niveles de la *inventio* y de *dispositio* y no tanto en el elocutivo.

ENTREGA Y DESCRIPCIÓN DEL ESCUDO EN *LAS NAVAS DE TOLOSA*

Ya hemos hablado del contexto inmediato en que aparece la écfrasis del escudo en *Las Navas de Tolosa*: cuando los musulmanes se han congregado en Baeza un legado papal entrega armas a Alfonso VIII donde aparecen grabadas las gestas de diversos reyes (Fernando III el Santo, Fernando el Católico, Carlos V) hasta Felipe II, que se erigirá en un nuevo Octaviano pacificador del mundo. La secuencia está conformada según las tres partes que aparecían en la *Eneida*: entrega de las armas adelantando la victoria, lo que conlleva el contento del héroe (*Eneida*, VIII, 608-619 y *Las Navas*, VI, octavas 42-51); la écfrasis propiamente dicha de las armas y, de manera mucho más pormenorizada, del escudo, con su carácter profético, mediante la que se entronca presente de la ficción literaria con futuro de la ficción literaria y presente extraliterario hasta llegar a la actualidad del

10. L. VILÀ, *op. cit.*, 557-563.

poeta (*Eneida*, VIII, 620-728 y *Las Navas*, VI, octavas 51-91; y, por último, asombro del héroe ante lo representado y estímulo para afrontar combates futuros por deseo de cumplimiento su destino (*Eneida*, VIII, 729-731 y *Las Navas*, VI, octavas 92-95).

El paralelismo temático-compositivo resulta evidente. Además, del mismo modo que en el texto virgiliano, mediante esa écfrasis, se une pasado y presente hasta llegar a la *Pax Augusta* instaurada por Octavio, con el elogio de éste haciéndolo descender del linaje de Eneas, así Cristóbal de Mesa también hace entroncar a Felipe II con Alfonso VIII siguiendo el método de la écfrasis virgiliana. En este sentido, el legado papal sería Venus, e igual que la diosa adelanta a Alfonso VIII las victorias que con ellas va a conseguir (*Eneida*, VIII, 613-614 y *Las Navas*, VI, oct. 49, vv. 5-8), si bien el legado transmitiendo las palabras del Papa. Es el portador de unas armas en las que un «milagroso artífice profeta» (*Las Navas*, oct. 45, v. 4), que se corresponde con el esposo de Venus, Vulcano (*Eneida*, VIII, 612), había cincelado las gestas de futuros reyes (*Eneida*, VIII, 626, *Las Navas*, oct. 46). En el escudo aparecerán las gestas de Fernando III el Santo (toma de Sevilla), de Fernando el Católico (toma de Granada), de Carlos V (sus victorias mediterráneas contra los árabes, así como alusiones a sus enfrentamientos contra los protestantes, su división del Imperio y su postrera retirada a Yuste), hasta llegar al tiempo presente del poeta y de Felipe II.

Estos relieves provocaban tanto en Eneas como en Alfonso VIII el asombro (*Eneida*, VIII, 618-19, *Las Navas*, oct. 51). Y, por supuesto, como quedará explicitado más adelante, si Alfonso VIII se equipara a Eneas, Felipe II se identificará con Octavio.

Aen., VIII, 608-629

At Venus aetherios inter dea candida nimbos
dona ferens aderat; natumque in ualle reducta
ut procul egelido secretum flumine uidit, 610
talibus adfata est dictis seque obtulit ultro:
'en perfecta **mei** promissa **coniugis arte**
munera. **Ne mox aut Laurentis, nate, superbos**
aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.'
Dixit, et amplexus nati Cythera petiuit, 615
arma sub aduersa posuit radiantia quercu.

Ille deae donis et tanto laetus honore
expleri nequit atque **oculos per singula uoluit,**
miraturque interque manus et brachia uersat
terribilem cristis galeam flammisque uomentem, 620
fatiferumque ense, lorica ex aere rigentem,
sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes
solis inardescit radiis longeque refulget;
tum leuis ocreas electro auroque recocto,
hastamque et clipei non enarrabile textum. 625
Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud uatum ignarus uenturique inscius aeu
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella¹¹.

11. Los textos de la *Eneida* corresponden a la edición de R.A.B. MYNORS, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1969.

Las Navas de Tolosa, VI.

44 Y luego el rostro a los ministros buelto,
 Que estauan dedicados a tal culto,
 Traxeron presto vn cofre rico, embuelto
 En lienço, y cuero, y grana, y seda oculto:
 Como de la curiosa funda suelto,
 Fue aquel precioso refulgente bulto,
 Se admiraron los Reyes, y altos hombres,
 Del estraño artificio, y nueuos nombres.
45 Estas armas (dize el) de adamantino
 Temple, y labor costosa, alta, perfeta,
 Hazer mandò el Pontifice benino,
 A vn **milagroso artifice Profeta**:
 Que con el don de espiritu diuino,
Los futuros sucessos interpreta,
 No con el arte magica, ò encanto,
 Mas con furor profetico de santo.

Las Navas de Tolosa, VI.

51 Calla, y el Rey por todas las figuras,
La vista por aca, y alla passea,
Mira los releuados, las pinturas,
y con ojos, y manos las rodea:
 Sus claras sombras vee, sombras oscuras,
De alto abaxo las trata; y las menea,
 y en extremo saber dessea las dudas,
 Que alli le causan las estatuas mudas.

46 Este insigne varon, que estaua en Roma,
 y alcançò el raro don de profecia,
Tomò a su cargo mas que nada toma,
Poner aqui tu gran genealogia:
 Que a quien mas Reynos manda, y gentes doma,
 En poder vencerà su Monarquia,
 Coronando su España por Monarca,
 De quanto cerca el Sol, y el orbe abarca.
49 Dile al buen Rey Alfonso, en nombre mio,
 Que ya que no le tengo aqui presente,
 Que lo que a vn hijo tal, vn padre pio
 Concede y da, concedo y doy ausente:
Vaya, y fie de Dios, que yo confio,
Que ha de ser tan propicio, y tan Clemente,
Que como a zelador de su honra y gloria,
Le ha de dar prosperissima vitoria.¹²

52 Imagenes por todo vee esculpidas,
 De abitòs de primor de vnicos hombres,
 Que con inclitas obras en sus vidas,
 Ganaràn para siempre eternos nombres:
 Mira varias batallas esparzidas,
Que haran inmortales sus renombres,
y otras celebres obras, y hazañas,
De los que reynaràn en las Españas.

Además, en una secuencia lineal de hechos históricos que tiene como fin el ensalzamiento de Felipe II no podía faltar la alusión a la Batalla de Lepanto esculpida en el escudo e identificada con la batalla de Accio. Ya nos dice la profesora L. Vilà que esta victoria de la Liga Santa sobre el turco se había interpretado como un gran adelanto para la imposición del cristianismo en el mundo islámico, y, por tanto, resultaba un episodio altamente beneficioso para la propaganda de la monarquía imperial de Felipe II. De este modo, —continúa L. Vilà— la batalla de Lepanto se convierte a partir de 1571 en lugar común de la épica culta española del Siglo de Oro, formando parte de profecías, sea en éfrasis o no.

12. Tomamos los textos de la *editio princeps* y única que conocemos del poema. C. DE MESA, *Las Navas de Tolosa. Poema heroico*, Madrid 1594. Los subrayados son nuestros y están destinados a facilitar la confrontación de los versos y términos a los que aludimos. No hemos creído necesario detallar los folios, ya que en la edición utilizada aparecen numeradas las estrofas.

También apunta la misma profesora que a esta identificación entre las dos batallas pudieron contribuir dos casualidades: el tratarse de batallas navales y el transcurrir en lugares situados próximos geográficamente¹³. Creemos que es importante señalar un tercer elemento que habría servido también de *tertium comparationis* entre ambos enfrentamientos, a saber: que ambas supusieron un choque entre fuerzas occidentales y orientales y esto se deja bien patente tanto en *Eneida*, VIII, 678-79 y 685-688, como en *Las Navas*, VI, oct. 70, vv. 4 y 5.

Con la batalla de Accio se dio inicio a un período de paz en Roma después de dos siglos de constantes enfrentamientos, en tanto que el triunfo de la Liga Santa en la Batalla de Lepanto supuso un duro varapalo para el acuciante imperio turco y cierta tranquilidad para las monarquías católicas en el Mediterráneo. Mesa hace un evidente sobrepujamiento de la batalla leparentina comparándola con la de Accio (*Las Navas*, VI, oct. 71, vv. 5 y 6).

Sin entrar en demasiados detalles, puede notarse, además, la comparación de los barcos con islas y montes que chocan entre sí (*Eneida*, VIII, 691-93 y *Las Navas*, VI, oct. 73, vv. 1 y 2).

Aen., VIII, 671-693

Haec inter tumidi late maris ibat imago
aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,
et circum argenteo clari delphines in orbem
aequora uerberant caudis aestumque secabant.
In medio classis aeratas, Actia bella, 675
cernere erat, totumque instructo Marte uideres
feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.
**Hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,**
stans celsa in puppi, geminas cui tempora flam-
mas 680
laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.

Parte alia uentis et dis Agrippa secundis
arduus agmen agens, cui, belli insigne superbum,
tempora nauali fulgent rostrata corona.
**Hinc ope barbarica uariisque Antonius armis 685
uictor ab Aurorae populis et litore rubro,
Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum
Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.**
Vna omnes ruere ac totum spumare reductis
conuulsum remis rostrisque tridentibus aequor. 690
Alta petunt; **pelago credas innare reuulsas
Cycladas aut montis concurrere montibus altos,
tanta mole uiri turritis puppibus instant.**

Las Navas de Tolosa, VI.

70 Era de ver la belicosa gente,
Como el imperio barbaro desprecia,
Era de ver armada tan potente,
De España, Italia, y prospera Venecia:
Que yua contra el Monarca del Oriente,
Por restaurar la perdida de Grecia,
Con presuncion de inexplicable furia,
De vengar bien la recebida injuria.

71 Viase cerca en medio el mar descrito,
De sangre roxo, y blanca espuma cano,
El mas brauo, y mayor Nual confflito,
Que jamas vio el Tirreno, ni Oceano:
Ni quando Antonio vino desde Egitto,
Contra el Agosto Emperador Romano,
y en guerra armados, con poder diuerso
Se partio entre los dos el Vniverso.

13. L. Vilà, *op. cit.*, 558-563.

72 Dibuxados estauan ambos senos,
Del golfo de Pedrache, y de Lepanto,
De la sangre, y cuerpos, leños, y armas llenos,
y la discordia todo roto el manto:
Nubes de humo, y fuego de los truenos,
Frenetico el furor, odio, y espanto,
y que en sus alteradas aguas hondas,
Muchos tragavan las furiosas ondas.

73 Cada baxel dixeran que era vn monte,
Que daua en otro monte rezio encuentro,
Que el impetu asordaua el Horizonte,
y Neptuno temblaua en su ancho centro:
Teme que otro mayor se le confronte,
y a salir no se atreue de alla dentro,
Tal era el fiero son de bateria,
y gran clamor que en su profundo oía.

Además, en el fragor de la lucha, como sucede también en la *Eneida*, concurren combatiendo en ambos casos las divinidades entre los hombres, si bien, cristianizados los dioses romanos (*Eneida*, VIII, 699, 704) en santos (*Las Navas*, VI, oct. 75, vv. 4-8, y oct. 76, v. 1), y trastocado el dios egipcio *Anubis* (*Eneida*, VIII, 698,) en «esquadras infernales» (*Las Navas*, VI, oct. 77, v. 2) hasta su derrota (*Las Navas*, VI, oct. 78).

Aen. VIII, 694-713

Stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum
spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt. 695
Regina in mediis patrio uocat agmina sistro,
necdum etiam geminis a tergo respicit anguis.
**Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam**
tela tenent. Saeuit medio in certamine **Mauors** 700
caelatus ferro, tristesque ex aethere Dirae,
et scissa gaudens uadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.

Actius haec cernens arcum intendebat **Apollo**
desuper; omnis eo terrore Aegyptus et Indi, 705
omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei.
Ipsa uidebatur uentis regina uocatis
uela dare et laxos iam iamque immittere funis.
Illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat ignipotens undis et lapyge ferri, 710
contra autem magno maerentem corpore Nilum
pandentemque sinus et tota ueste uocantem
caeruleum in gremium latebrosaue flumina uictos.

Las Navas de Tolosa, VI.

75 Formaua vn campo armado refulgente,
El inclito espectaculo celeste,
De donde a la Catolica pia gente,
Daua fauor aquella inmensa hueste:
Mostraua **san Miguel** el gran Tridente,
Anunciador de guerra, ò hambre, ò peste,
La espada **san Martín, Jorge** la lança,
Ministra de vitoria, y de vengança.

76 El grande **Apostol y patron Santiago,**
De punta en blanco se miraua armado,
Haziendo en los contrarios fiero estrago,
En defension del patrio pueblo amado:
Ayudaua a teñir de sangre el lago,
El que en hierros dio al fuego el otro lado,
El Español Diacono, que al ciego
Tirano vence, y penas, hierro, y fuego.

77 Mirauanse assi mesmo a la otra parte,
 Infinitas **esquadras infernales**,
 Que en el conflicto horrendo, y fiero Marte,
 Cedían a las huestes inmortales:
 Que viendo de la Luna el estandarte
 ya ganado, y los otros principales,
 y que a los suyos Palas, ni Belona
 No dauan triunfo de Naual corona.

78 Gimiendo los espitus crueles,
 yuan cayendo al infernal abismo,
 Con subitos insolitos tropeles,
 Dexando el Turco amparo al tiempo mismo:
 y assi dauan lugar a los fieles,
 Del despojo gozar del paganismo,
 Lleuando el humo, y niebla al hondo suelo,
 Quedando ya del todo limpio el cielo.

Como motivo final de la descripción del escudo propiamente dicha se encuentra Felipe II, como en *Eneida* Augusto, administrando los territorios pacificados y sus nuevas conquistas. Además, identifica expresamente al monarca español con el emperador romano (*Las Navas*, VI, oct. 86, v. 2) e iguala la pacificación lograda por ambos mediante la alusión al cierre de las puertas del templo de Jano (*Las Navas*, VI, oct. 86, v. 6), cierre que, como sabemos, se producía en momentos de paz.

Aen. VIII, 720-728

Ipsē sedens niueo candentis limine Phoebi
 dona recognoscit populorum aptatque superbis
 postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,
 quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.

Hic Nomadum genus et distinctos Mulciber Afros,
 hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos
 finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis,
 extremique hominum Morini, Rhenusque bicornis,
 ndomitique Dahae, et pontem indignatus Araxes.

Las Navas de Tolosa, VI.

79 No muy lexos de aquesta estampa estaua
 El Monarca magnanimo en su silla,
 Quando ya en mas madura edad juntaua
 De Portugal el Reyno al de Castilla:
 y que obediencia la ciudad le daua,
 Mayor de Lusitania, y toda villa,
 Acrecentando Reynos, y renombres,
 A muchos otros titulos, y nombres.

86 Este el siglo de hierro, en siglo de oro,
 Trocando y **como Augusto Otauiano**,
 Poniendo duro freno al fiero Moro,
 y graue yugo al barbaro Otomano:
Regira el mundo en paz, y almo decoro,
 y el templo **bolvera a cerrar de Iano**,
 Haziendo hereditaria tal ventura,
 A su prosapia en larga edad futura.

Pone fin a la secuencia de la entrega de armas al héroe su reiterado asombro ante las mismas por el desconocimiento de los relieves, pero al mismo tiempo la ilusión y confianza que le inspiran para acometer el combate y ganar la gloria (*Eneida*, VIII, 729-731 y *Las Navas*, VI, oct. 92).

Además, la referencia a la *Eneida* como modelo –modelo incluso a superar– se hará totalmente explícita en la octava 94, en donde aparece el sobrepujamiento de las armas de Alfonso VIII, comparándolas con las de Eneas, héroe al que se refiere mediante la perífrasis de los versos 4-6 de la octava 94, al tiempo que compara expresamente también a Alfonso VIII con Eneas (*Las Navas*, VI, oct. 94, v. 7).

Aen., VIII, 729-731

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet 730
attollens umero famamque et fata nepotum.

Las Navas de Tolosa, VI.

92 Mientras la vista en torno el Rey derrama,

Considerando tanta, y tanta historia,

Qua a su posteridad dara tal fama,

Aunque ninguna dellas le es notoria:

Tanto el pecho el amor de honra le inflama,

Siente tantos estímulos de gloria,

Que mientras mira mas, y mas contempla,

Menos en el aquel feruor se templa.

94 Al fin de aquestas armas refulgentes,

Fuertes a los assaltos, y combates,

De artificio mayor que las valientes,

Del que librò del fuego a los Penates:

y passò varios mares, varias gentes,

Con su Anchises, Ascanio, y fido Acates,

Se arma el buen Rey, mas que este pio, y vmano;

Con licencia, y perdon del gran Mantuano.

En definitiva, estamos ante una revitalización más de la descripción del «escudo historiado» en la literatura española. Pero no se trata de una imitación servil; de la pluma de C. de Mesa esta écfrasis cobra nueva vida gracias a la adaptación que él mismo hace a la realidad de la época. Hemos visto que la estructura es similar y la función la misma: entroncar al monarca objeto de alabanza en la obra con una época histórico-legendaria de cara a legitimarlo más aún en el poder. Del mismo modo que los dioses favorecerán a la estirpe de Eneas hasta llegar a Augusto, Dios favorecerá a Alfonso VIII y a los cristianos en su enfrentamiento con los musulmanes en las Navas de Tolosa, de manera que se manifiesta como protector de la monarquía imperial española.

OTRAS ÉCFRASIS CON HISTORIAS MITOLÓGICAS

De otro tenor y mucho más breves son las otras dos écfrasis con motivos mitológicos, y, concretamente, con mitos relacionados con historias amorosas. Si en el caso anterior se trataba de un episodio recurrente en la épica culta, en este caso lo que tenemos es la utilización de la mitología para generar un sentimiento de patetismo en el lector, dejando así los avatares marciales espacio para momentos de profundo lirismo.

Como hemos dicho al comenzar, hay otros dos momentos en que C. de Mesa incorpora en su obra épica écfrasis con importantes elementos de la mitología: la descripción de las puertas y muros de un alcázar donde paran Lesbín y Xarifa, enamorada de Abdalla, antes de llegar a Baeza (canto IX, octavas 5-8); y la descripción de los bordados de Xarifa en la almohada en la que Lesbín se recuesta antes de dar a la mora la noticia de la muerte de Abdalla (canto XV, octavas 23-26), noticia que provoca el suicidio de la mora enamorada, modulado sobre el

episodio del suicidio de Dido en el libro IV de *La Eneida*¹⁴. Creemos que ambas guardan una emotiva relación entre sí reforzada por la utilización de determinadas historias mitológicas.

En la primera de ellas, las puertas del alcázar aparecen cinceladas con diversas historias de amores mitológicos. A varias de ellas se hace únicamente alusión mediante los nombres de los amantes o mediante un momento concreto de la historia (el águila llevando a Ganimedes, Biblis enamorada del hermano, Júpiter transformado en gotas de oro, las relaciones entre Pasifae y el toro y entre Europa y Júpiter, etc.). De éstas, sabemos que unas tienen un final más feliz que otras. Pero lo que nos interesa aquí es ver cómo la más desarrollada de todas es la que presenta la bajada de Orfeo a los Infiernos en busca de su amada, con el amargo final de la historia.

Las Navas de Tolosa, IX.

5 Veense en las altas puertas, y paredes
Varios efetos, que el amor tirano
ya causò con su fuego, y arco, y redes,
En varios siglos del estado vmano:
El aguila llevando a Ganimedes,
y Bibli enamorada del hermano,
Iupiter transformado en gotas de oro,
y Pasifa, y Europa junto al toro.

7 Mirase **por estenso** el triste amante,
Que con doliente boz, y canto tierno
Penetra por los muros de diamante,
y buelve en su favor el duro infierno:
y el son metrico, el musico discante
Hazen parar a todo el Reyno Averno,
Que tanto a todo espiritu enagena,
Que olvida todo oficio, y toda pena.
8 Y que no solo la canora lira,
Con armonia suave peregrina,
A todos enternece, pasma, admira,
y a qualquier alma a lo que quiere inclina:
Mas del fiero Pluton aplaca la ira,
y el don le da propicia Proserpina,
ya sale ella, mira el, torna ella, umano
Buelve el, y en vano abraça el ayre vano.

El otro momento es cuando Lesbín aprovecha su embajada a Úbeda, Baeza y Jaén para comunicar la muerte de Abdalla a Xarifa. Pero antes pregunta a Xarifa por los bordados de la almohada que ella tiene. C. de Mesa aprovecha para describir la almohada, que tiene bordadas historias de amor, pero sólo describe la de Venus y Adonis, con algún verso que nos hace pensar en la utilización inmediata del texto de *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque bien pudiera haber tenido en mente también nuestro autor la Égloga tercera de Garcilaso.

14. Cfr. al respecto JUAN M^º GÓMEZ, «Dos actualizaciones diferentes de los amores de Dido y Eneas. Luis Zapata de Chaves, *Carlo Famoso*, y Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa*», *Revista de Estudios Latinos* 6 (2006), pp. 185-200, esp. pp. 195-200.

Ov., *Met.* X, 529-532

Capta viri forma non iam Cythereia curat
litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam
piscosamque Cnidon gravidamve Amathunta me-
tallis;
abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis.

Las Navas de Tolosa, XV, 23-27

23 Descoge en esto en la delgada olanda,
De seda, y plata, y oro variada,
Vna selva por una, y otra vanda,
Muy amena con gran primor pintada:
Donde caçando un joven unico anda,
y anda por el de suerte enamorada,
Que no solo abandona a Pafo, y Gnido,
Mas al cielo la madre de Cupido.
24 Algo adelante, en largo espacio incierto,
Sin huelgo, sin vigor, sin ser, sin vida
Estava el propio moço el pecho abierto,
Que matò un javali con cruel herida:
y sobre el cuerpo del amante muerto,
La madre del amor, amortecida,
El sin igual hermoso rostro junto
Al ya palido rostro del difunto.

25 Parece que de un sueño alto recuerde,
Bolviendo en si la desmayada diosa,
Veese el mancebo entre la yerva verde,
Qual mustia, ò sin sazón cogida rosa:
Qual marchito jazmin, que el color pierde,
y a Venus tan penada, y tan llorosa,
Que ser mortal, tuviera a buena suerte,
Por al que en vida amò, seguir en muerte.

26 Mostrava la labor bien figuradas
Las lastimas de Venus, y manzillas,
Las cristalinas perlas destiladas
De sus ojos, regando en las mexillas:
Las flores que antes blancas, y encarnadas,
Bolvio muerte moradas, y amarillas,
Del hermoso mancebo, que en el suelo
Tuvo por madre hermana, y padre abuelo.

27 Con tal primor distinto, y dibujado
Mostrava todo la labor al bivo,
Que no dixeran que era figurado,
Sino lo muerto, muerto: y bivo, bivo:
Dixo, como vio el Moro este labrado,
Sea quien fuere, ò no de amor cautivo,
Sea la almohadilla mi almohada,
ya que de la labor no entiendo nada.

Nos encontramos ante una éfrasis que, aparte de su contenido ornamental, está dotada de un profundo simbolismo, al parecer que la misma Xarifa ha presentado la muerte de Abdalla por el bordado que ha hecho. Una éfrasis como elemento de ornato, pero que al mismo tiempo intensifica¹⁵ la secuencia dotándola de un alto componente simbólico a la par que de un profundo patetismo en el sentido de que se retrasa la «crónica de una muerte anunciada», —peor incluso— presentada. Se genera, mediante esta éfrasis tensión y contribuye a la retardación de acontecimientos tan propia de la épica. En la tela de la almohada Adonis sería el trasunto de Abdalla, que había muerto en el bosque igual que el personaje ovidiano. Creemos que esta éfrasis acentuaría la empatía del lector con el personaje de Xarifa. Además, estimamos que estaría en relación directa con la anterior de las puertas y paredes del alcázar moro al que llegan Lesbín y Xarifa: acabamos de ver que, de las historias grabadas a las que alude, Mesa desarrolla también aquella que contiene un triste final (Orfeo y Euridice). Así pues, desde el libro IX, todo parecía presagiar un funesto desenlace para la historia de los dos amantes.

15. V. PINEDA, art. cit., p. 257.

CONCLUSIÓN

Dentro de estas écfrasis, hemos visto dos formas de aprovechamiento de la literatura clásica grecolatina. En el primer caso se trata de la adaptación de un episodio recurrente en la épica al contexto histórico-literario español, sin ocultar el modelo seguido, antes bien enorgulleciéndose de él. Un episodio que va a cumplir con la misma función que tenía en el texto virgiliano (elogio y legitimación del emperador Octavio / rey Felipe II), que tiene la misma estructura y que tiene coincidencias a nivel elocutivo, aunque no nos hayamos detenido en ellas en esta ocasión. Además, debido a esta perfecta adaptación al espacio histórico-literario de su obra, no se trata de una imitación meramente servil del episodio virgiliano.

En la segunda y la tercera écfrasis nos encontramos con el aprovechamiento de partes de episodios mitológicos seleccionados conscientemente para provocar unas sensaciones más íntimas y profundas en los receptores de la obra.

En fin, sea desde el punto de vista del valor sociológico de la literatura, sea desde el deseo de despertar determinado patetismo individualista en los lectores, y siempre partiendo del componente estético que se presupone en la obra literaria, estamos ante un ejemplo más de cómo los versos de los clásicos grecolatinos cobran nueva vida en las letras doradas españolas, de cómo contribuyen a suscitar sentimientos diversos, y, en definitiva, ante una muestra más de cómo el conocimiento de la mitología clásica en general y de la literatura latina particularmente nos ayuda a degustar y a poner en justo valor obras literarias, máxime cuando éstas son del Siglo de Oro.

EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA EN LA POESÍA NEOLATINA:
MOTIVOS VIRGILIANOS EN LA ÉPICA DE TEMA COLOMBINO
(SIGLOS XVI-XVIII)¹

ISRAEL VILLALBA DE LA GÜIDA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El género épico fue recuperado en Europa a partir de la publicación del *Orlando furioso* de Ariosto (1532) y de la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1581). Paralelamente, la historia del Viejo Continente cambió radicalmente con el Descubrimiento de América, acontecimiento de trascendencia sobresaliente en la literatura y en la cultura. Tras casi un siglo de la llegada a las Indias, llegó el primer poema épico sobre el particular, el *De navigatione Christophori Columbi* de Lorenzo Gambaro, Roma (1581), al cual siguieron otras cuatro epopeyas: J. C. Stella, *Columbeidos libri priores duo*, Roma / Londres (1585-1589); V. Placcius, *Atlantis Retecta*, Amsterdam (1659); U. Carrara, *Columbus*, Roma (1715); y A. Mickl, *Plus Ultra*, Bohemia (1730). Tales poemas narran en clave épica los viajes de Colón siguiendo los esquemas clásicos, principalmente virgilianos y ovidianos. En este trabajo se pretende un estudio de la presencia de la *Eneida* y otros textos clásicos en estos poemas, si bien nos centraremos en el primero, el *De navigatione*.

Palabras clave: Eneida; Virgilio; Épica basada en el viaje de Colón; Felipe II.

Summary: The European epic gender was recovered from the time of the publication of Tasso's *Gerusalemme liberata* (1581) and Ariosto's *Orlando furioso* (1532). In parallel, the European history changed because of the Discovery

1. El presente trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Poetas romanos en la literatura española» (FFI 2008-05658), dirigido por el Profesor Dr. Vicente Cristóbal López.

of America, main event that comes out with a large number of literary and cultural expressions specifically concerning to the epic gender. One century after the Discovery, the first European epic poem comes to light, L. Gambarà's *De navigatione Christophori Columbi*, Rome (1581), which is followed by other epic poems based on Columbus: J. C. Stella's *Columbeidos libri priores duo*, Rome / London (1585-1589); V. Placcius' *Atlantis Retecta*, Amsterdam (1659); U. Carrara's *Columbus*, Rome (1715); and A. Mickl's *Plus Ultra*, Bohemia (1730). Such poems have been composed by classical influences, virgilian and ovidian influences precisely speaking. In this paper it is proposed the study of the presence of *Aeneid* in the first neo-latin epic poem on Columbus, *De navigatione*.

Keywords: *Aeneid*; *Virgil*; *Epic based on Columbus*; *Philip II of Spain*.

1.- EL DESCUBRIMIENTO EN LA POESÍA LATINA (SIGLOS XV-XVIII)

Las primeras composiciones compuestas en lengua latina dedicadas a narrar los viajes de Colón fueron desde el inicio crónicas históricas, y breves y ocasionales recreaciones poéticas. En la Italia de finales del siglo XV y comienzos del XVI varios son los ejemplos que demuestran este primer contacto con la gesta del Almirante. De tal manera, históricas son las composiciones de Nicolò Squillaci (1494) y que llevan por nombre *De insulis meridiani atque maris nuper inventis*; o el *Supplementum supplementi chronicarum* (1503) de Foresti Da Bergamo. En el mismo período, las primeras menciones poéticas aludían solamente de pasada a la gesta colombina como acontecimiento, siendo Colón arrinconado como protagonista de la misma. Así sucede en España y en Italia, en composiciones como: *Laudes Colombiani* (1514) de Giovanni Maria Cataneo; en las *Odas* de Alesandro Geraldini (1524); en los *Poemata* (1511) de Pedro Mártir de Anglería y en los *Epigrammata* (1538) de Pedro Núñez Delgado, entre otros. En 1530 tendría lugar la publicación de la *Siphilis*, poema didáctico de Girolamo Fracastoro, quien dedicó su tercer libro a cantar los viajes colombinos, con lo que se constata la primera composición poética de extensión sobre el genovés. Pero será a partir de 1571 con la publicación de las *Historie* de Fernando Colón cuando la figura del Almirante, condenado a una *damnatio memoriae* en España que venía impulsada por las desavenencias con el rey Católico y los Pleitos Colombinos, se realce y tome un cariz diferente a través de la poesía. En concreto, será la epopeya el género acorde con la relevancia del acontecimiento y con la propaganda que se le quiere dar, como veremos en el segundo apartado. A tal respecto hemos de formularnos la siguiente pregunta ¿por qué habría de pasar casi un siglo desde el Descubrimiento para ver publicada una composición épica sobre el tema? Las respuestas, creemos, se asientan en lo siguiente: con Felipe II se revaloriza la figura de Colón ya que se interpreta como un símbolo de la cristiandad y del mesianismo religioso, así como del *imperium sine fine* con el que se identifica el monarca español. La imagería clásica y religiosa se ponen al

servicio de la corona y de la Iglesia² como una manera de legitimar sus acciones en las Indias. Ante esto, cualquier evento histórico de relieve se reviste de un carácter mítico y literario que se asienta en la Antigüedad. Colón es un nuevo Eneas que ha de fundar una Nueva España, y Felipe II es el Augusto que traerá la Edad de Oro de paz y prosperidad. Así, uno de los consejeros del monarca, Antonio Perrenot, propone al humanista Lorenzo Gambará, del que nos ocuparemos después, la composición del primer poema épico sobre el Descubrimiento, el *De Navigatione Christophori Columbi* (en cuatro ediciones: 1581, 1583, 1585 y 1586).

Con el paso del tiempo, siglos XVII-XVIII, el Colón literario es aludido de pasada en otros poemas épicos y didácticos cuyos argumentos no son los del Descubrimiento. El Almirante y su gesta se recrean de manera secundaria en poemas de los más variados argumentos. Tanto Colón como las referencias a América son traídos a colación por motivos paralelos al argumento principal de los poemas, que se dedican las más de las veces a la navegación, las plantas del Nuevo Mundo y otros temas didascálicos. Ejemplos son los 8 libros de los *Nautica* de Gianettasio (1685), los cuales hablan de la navegación, y sólo el último de ellos de la hazaña colombina; o el corto poemilla (177 hexámetros) de Gonzalo Navarro Castellano, *De mira novi orbis detectione poetica prolusio* (1670) sobre la preparación del primer viaje de Colón.

2.- COLÓN EN LA ÉPICA NEOLATINA

Pero es sin duda el género de la épica el que mejor se ajusta a los parámetros históricos del Descubrimiento y el que, por su condición, mejor puede insertar elementos sobrenaturales y maravillosos, como diría Tasso en *Discorsi dell'arte poetica* (1594), mezclados con la verdad de lo acontecido. Las características generales de estas epopeyas –un total de 5– compuestas en lengua latina a lo largo de tres siglos son las siguientes: permanencia de los modelos clásicos en lo que respecta a motivos y tópicos del género; uso de un latín ciceroniano y virgiliano; división en cantos; narración de los viajes de Colón; asimismo, la gran parte están dedicados a la corona española; están escritos en hexámetros dactílicos; se destaca el tono didáctico; y son poemas de poca difusión, trabajos de humanistas para ser entendidos entre un círculo cerrado de intelectuales³ a modo de *poetae docti*. La nómina de poemas épicos latinos⁴ que tienen a Colón como protagonista es la que sigue: *De navigatione Christophori Columbi libri IV* (1581-1586) de Lorenzo Gambará de Brescia;

2. M. YRUELA, *La navegación de Cristóbal Colón*, Alcañiz-Madrid 2006, pág. 8, línea 5.

3. H. HOFMANN, «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», *The Classical Tradition and the Americas: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlín-Nueva York, 1994, pág. 653.

4. El análisis general de los 5 poemas, así como el estudio de los mismos a la luz de la materia clásica son el objetivo de la tesis doctoral que ahora mismo estamos redactando, y que lleva por título: *Virgilianismo y tradición clásica en la épica neolatina europea de tema colombino*, dirigida por los Profesores Arcaz Pozo y Cristóbal López (UCM).

Columbeidos libri priores duo (1585) de Julio César Stella; *Atlantis resecta sive De navigatione prima Christophori Columbi in Americam* (1659) de Vincentius Placcius –alemán–; *Columbus, carmen epicum* (1715) de Ubertino Carrara; y *Plus Ultra* (circa 1730) de Johan Christian Alois Mickl –bohemio–. Con ello se observa que es de nuevo Italia, con tres humanistas, la nación que más se centra en la aventura colombina, debido a razones diversas que atañen a cada autor y cada momento histórico, como veremos. En segundo lugar destacan los humanistas centroeuropeos: Placcius y Mickl, en diferentes siglos. Respecto a la periodización podemos observar un cierto auge en dos momentos clave: finales del siglo XVI –con dos poemas–: época de la Contrarreforma; y la primera mitad del XVIII –con otros dos–: cientificismo y gusto neoclásico. Fuera quedan los humanistas españoles, franceses o ingleses, faltos de una tradición humanística que les permitiera componer un poema de altos vuelos en latín, y menos interesados en Colón como héroe de epopeya. Pero pasemos al análisis de cada obra, dentro de las motivaciones e impulsos propios de cada época y contexto histórico.

2.1.- *Las primeras epopeyas neolatinas de tema colombino: Contrarreforma*

Antes que cualquier otra composición épica sobre los viajes de Colón –excluyendo así la *Syphilis* de Fracastoro (1530)–, hemos de mencionar la obra de Lorenzo Gambara de Brescia, el *De Navigatione Christophori Columbi*, publicada por primera vez en Roma en el año de 1581, en cuatro cantos, uno por cada viaje del genovés a las Indias. Se trata de una epopeya histórica que recrea los acontecimientos a partir de las *Decades* de Pedro Mártir de Anglería (1530) y los tiñe de motivos épicos procedentes de la Antigüedad. La narración ocupa un largo excurso (los cuatro libros) que Colón pronuncia ante Nicolás Perrenot, hombre de confianza de Carlos V, a la vuelta de su último periplo. Ya que es ésta la primera epopeya sobre el particular, conviene indagar las motivaciones que tuvo el humanista para llevar a cabo una obra sobre el Almirante.

Por un lado, parece claro que la primera composición proviniera de Italia. Como ya se ha puesto de relieve, en España faltaba una tradición que recreara literariamente al genovés, quizá por la controvertida imaginaria que rodeaba a Colón. A esto se le sumaba la ausencia de un humanismo tan influyente y ubérrimo como el italiano, capaz de ideas propias, y no coartado por el servilismo al monarca o al papado, como se dio en nuestro país. Junto a todas estas razones, creemos pertinente hacer hincapié en dos hechos fundamentales: uno, la Contrarreforma, la cual quiso ver en la figura de Colón un baluarte de la expansión del cristianismo, y por tanto optó por recuperarlo a través del género épico, perfectamente acorde con los dogmas que se quieren imponer⁵. Y dos, la propia nacionalidad de Colón. La reivindicación del Almirante

5. M. YRUELA, «Mitos paganos y cristianos en los *De navigatione Christophori libri quattuor* de Lorenzo Gambara, *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos*, Madrid 1994, pág. 624; M. YRUELA, *La navegación de Cristóbal Colón*, xlii ss.

por parte de italianos se debería a la condición de genovés, y a una probable alusión velada para exaltar a aquellos vasallos italianos de los Austrias, en contraposición a los castellanos⁶. Fuera, creemos, quedarían los ataques literarios a la corona al elegir el tema de Colón como argumento, para Hofmann⁷ una posible provocación al régimen debido a la hispanofobia italiana. A estas alturas, ya pasado casi un siglo, y de acuerdo con Yruela⁸: «Parece que un siglo después de los hechos, las polémicas suscitadas por Colón estaban lo suficientemente olvidadas como para que la corona, a través de su consejero Granvela, pudiera insistir en la aparición de un poema épico sobre él (Colón). Ya no se entendía que la glorificación de uno supusiera el oscurecimiento de la otra. Es más, el género épico servía mucho mejor a los intereses que se perseguían [...]», nos posicionamos en la teoría de que Gambará compuso su poema incitado por el contexto histórico que le rodeaba, y del que sin duda participaba. Al igual que la de éste, la obra de Stella responde a los parámetros comentados, siendo fruto del contexto histórico tridentino.

La siguiente epopeya colombina escrita en latín es aquélla de Julio César Stella, *Columbeidos libri priores duo*⁹, publicados en Roma y Londres en 1585, con una revisión que apareció en 1589. Se trata de dos libros¹⁰ en hexámetros latinos dedicados a Felipe III de España. En ellos se narra el primer viaje de Colón desde parámetros literarios que le alejan de la veracidad histórica que acompaña al poema de Gambará. Se hace patente el seguimiento de los clásicos, y más concretamente de la *Eneida*, en lo que respecta a motivos y tópicos de epopeya, como la declaración inicial: *bella ducemque cano, terris qui primus Iberis* (1.1); la Fama (canto 2); catálogo de tropas (1.602), etc. A su vez, se constata el conocimiento de la *Gerusalemme liberata* de Tasso, al utilizar el aparato divino cristiano. En el primer canto se narra la llegada y amistad con algunos aborígenes, así como la preparación para la guerra con los habitantes de Quisqueya. En el segundo destacan los episodios de la amistad entre el Almirante y el aborigen Narilo, y aquel del enamoramiento de Anacaona, trasunto de Dido, y Colón. La deuda virgiliana es aquí, si cabe, más patente que en ninguna otra parte de la composición. Anacaona, como la reina tiria, arde de amor por el genovés, y ante la partida de éste se quita la vida con ritos mágicos, escena que tiene su base en las heroínas del imaginario clásico, ya en Cat. 64.132 –Ariadna–; Ov. *Epist.* 7.9 ss.; Verg. *Aen.* 4 –Dido–; Ov. *Epist.* 12 –Medea–; o Tasso *Ger. Lib.* 15.44 –Armida–. Así, en *Columbeis* 2.556-569:

6. M. YRUELA, «Mitos paganos y cristianos en los *De navigatione Christophori...*», pág. 624.

7. H. HOFMANN «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», pág. 647.

8. M. YRUELA *La navegación de Cristóbal Colón*, pág. xlv.

9. Utilizamos la edición de 1585, proporcionada por la Biblioteca Nazionale di Roma. Para más datos sobre Stella, cf. H. HOFMANN, «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», pp. 454-473; y G. DEMERSON, «La tradition virgilienne dans les épopeés du Nouveau Monde», *Annales Latini Montium Arvernorum* 9(1982)37-45.

10. Parece que los libros 3 y 4 se perdieron o nunca fueron imprimidos, cf. H. HOFMANN, «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», pág. 456.

*tum vero foedata genas et pectora virgo
 scissa manu fletuque oculos accensat tumentes,
 ibis?, ait, nec te quicquam Anacaona movebit?
 Ibis et immiti morituram funere linques
 crudelis? Queo tendis? Et exera littora tentas?
 quin etiam, dum saevit hiems turbata procellis,
 per maria ire paras? Quid si deserta ferarum
 saxaque Cannibalum fugeres? Tua regna relinquis
 meque fugis? Saltem, ah, si te fastidia nostri
 tanta tenent, spacium precor exiguumque furenti
 da requiem, dum speratos perferre dolores
 fortius ediscam. Non, tu cum nostra subires
 littora et ignotos intrares advena portus,
 bella tuli et prima vetui consistere terra.
 [...]*

2.2.- El Barroco

Tan sólo uno es el ejemplo de épica colombina neolatina escrita en el siglo XVII: la *Atlantis resecta sive De navigatione prima Christophori Columbi in Americam*, conocida por la crítica moderna y por su editor Markus Scheer¹¹ como *Atlantis resecta*, de la cual se realizaron dos ediciones, la primera en Hamburgo en 1659, y la segunda en Amsterdam en 1668. Su autor, Vincentius Placcius, erudito y bibliófilo hamburgués, fue un destacado intelectual de la corte teutona. En lo que respecta a la *Atlantis* las características son las siguientes: consta tan sólo de un libro de 1245 (segunda edición) o 1247 (primera edición) hexámetros dactílicos de inspiración virgiliana; y presenta unas *Annotationes* en las que se mencionan todas las fuentes antiguas, medievales y renacentistas que ha utilizado, —principalmente las *Decades* de Pedro Martir y las *Historie* de Fernando Colón—. También el argumento es ya conocido, de nuevo el primer viaje de Colón desde unos parámetros míticos que hacen de él el nuevo Tifis cristiano que se ha profetizado. En un primer momento, el genio de la Atlántida o *Atlantis*, transfiguración de América, se queja del comportamiento de los aborígenes en sus tierras, a lo que Dios responde con la profecía de la llegada de un nuevo marinero que impondrá el cristianismo. Tras un viaje cargado de motivos propios del género como apariciones, defensas y ataques del aparato divino, revelaciones del *fatum* y del futuro, o la écfrasis del escudo del genovés, similar a aquel de Aquiles y Eneas, Colón trae la nueva religión que se difundirá en un

11. M. SCHEER, *Die Argonauten und Äneas in Amerika: kommentierte Neuedition des Kolumbusepos Atlantis resecta von Vincentius Placcius und Editio princeps, Übersetzung und Kommentar der Cortesias von P. Petrus Paladinus SJ*, München 2007.

imperium sine fine. Extractamos aquí sólo unos versos de la declaración inicial del poeta para cantar a un nuevo Tifis, vv.1-4:

*Intentata diu sulcantes aequora puppes
et Thypin cantare novum terrasque repertas,
quas alta dudum per secula plurima nocte
texerat et mundo subduxerat atra Vetustas,
castalii impellunt stimuli.*
[...]

2.3.- *El Neoclasicismo de las Accademie*

La visión que en el siglo XVIII se tenía de Colón en Europa continuaba en la línea de las agrias y enconadas discusiones sobre la legitimidad del establecimiento español en las Indias y el trato de los aborígenes. Aun así, tanto Ubertino Carrara, con el *Columbus* (1715), como el bohemio Alois Mickl con el *Plus Ultra* (1730) supieron abstenerse de este debate presentando dos obras que se volvían sobre la aventura colombina como pretexto para hacer efectivo un poema épico de corte virgiliano. La gratuidad de la recreación literaria de carácter erudito fue, por así decirlo, la motivación principal de estos dos poetas.

Ubertino Carrara, conocido en los círculos de humanistas como *Eudoxus Pauntinus*, fue un activo participante de la vida intelectual en la Roma de Benedetto Phampilii, cardenal, mecenas, músico y poeta de finales del siglo XVII y principios del XVIII, quien renovó la ciudad con un segundo humanismo. A este positivo contexto para la creación literaria, se le sumaba a Carrara la posibilidad de desarrollar todas sus inquietudes en un centro de cultura y erudición como era la *Accademia dell'Arcadia*, punto de partida para su *Columbus carmen epicum*, fruto de casi 30 años de trabajo. El poema, de más 9.255 hexámetros dactílicos repartidos en 12 cantos, es una recreación del primer viaje de Colón y la llegada a las Indias, donde se suceden distintas batallas contra los aborígenes. El peso de Virgilio es innegable a lo largo de todo el poema, desde un seguimiento formal y de motivos hasta un uso literal de los versos del mantuano. Se cumple así una de las pretensiones del autor, crear su propia *Eneida* tratando un tema paralelo al de Virgilio.

El otro gran poema, *Plus Ultra*, del bohemio Johann Christian Alois Mickl, publicado alrededor de 1730, es una recreación del primer y segundo viaje de Colón desde una óptica habsbúrguica, ya que está interesado en laudarlo a Carlos VI, hijo de Leopoldo I, y originariamente designado como emperador para los territorios españoles de los Austrias hasta la llegada del Borbón Felipe V. Se reparte en 3 cantos que suman un total de 2400 hexámetros, y en los que el seguimiento virgiliano es también un hecho constatado. El primer libro comprende la declaración inicial, la invocación y la narración del primer viaje hasta la noche del 12 de octubre de 1492. De este primer libro, extractamos la protección de Océano a los españoles, 1.386-389:

*hesperii, gens magna, viri spumantia nostrae
regna plagae tentare parant superumque vocatis
numine stat Lybicos per caerula querere fines.
[...]*

En el segundo libro se narran las guerras que tienen lugar en La Española y el tornaviaje de Colón a España, para terminar en el tercer libro con la vuelta y la imposición del cristianismo, así como con el establecimiento de un *imperium plus ultra* propio de los Austrias. Así, como muestra, en 3.910-916, en un canto de laude a Carlos VI, visto como un Hércules nuevo, se observa el triunfo final:

*sat licuit tentasse fretum, satis India nostrae
exhibuit portenta rati posuitque triumphos.
ast, invicte Ligur, tua sat praeconia dextrae
et superae virtutis opus si stringere certem,
nil fas sit spondere mihi, ni postera lauro
fertiliora novum producant saecula vatem,
aut mihi, si merui, frondescat pronuba Daphne*

3.- LA INFLUENCIA DE VIRGILIO Y LOS CLÁSICOS EN EL *DE NAVIGATIONE CHRISTOPHORI COLUMBI*

Dada la brevedad de la publicación nos limitaremos a reseñar las deudas virgilianas, tanto estilísticas como formales, en el primer poema épico sobre Colón escrito en lengua latina, el *De navigatione Christophori Columbi* de Lorenzo Gambara (Roma 1581, y 1583-1586). Asimismo, se señalan aquí el resto de posibles influencias literarias e históricas, pues si bien Virgilio tiene un papel fundamental en la obra como modelo para los episodios de tono épico, ésta se construye a partir de los acontecimientos históricos proporcionados por los cronistas de Indias.

En primer lugar, como ya observaron Gil e Yruela¹², se ha de destacar el peso de las crónicas históricas como receptoras, y más tarde difusoras, de algunos motivos y evocaciones clásicas, así como de un variado uso de vocabulario y estilo propio de los autores antiguos. El propósito del bresciano de acercarse a la obra histórica de Mártir y Fernando Colón hace que muchos de los episodios clásicos recreados en la epopeya se tomen directamente de esta segunda vía de tradición clásica. Además de esta precisión, es innegable, por otra parte, la adscripción de la obra a la literatura, y más concretamente a la épica. En este género, como en tantos otros, los modelos antiguos, griegos y latinos, son de obligada referencia, de ahí que los motivos y tópicos más preclaros de la epopeya

12. M. YRUELA, *La navegación de Cristóbal Colón*, pág. xlvihi.

ya clásica sean una constante en la obra de Gambara. De entre todos los épicos antiguos, será Virgilio, y por supuesto la *Eneida*, el principal modelo a seguir en esta primera recreación colombina. En términos concretos el virgilianismo es mucho más evidente en lo que se refiere a los elementos que componen la epopeya, esto es: motivos y tópicos. El gusto por los autores clásicos le viene a Gambara de su época de juventud, como se puede observar en las composiciones más apegadas al Humanismo erasmiano. Con el paso del tiempo y la cerrazón de la Contrarreforma ciertos autores fueron denostados debido a su carácter paganizante, y se eligieron otros que habían gozado desde hace años de un prestigio más acorde con la exégesis religiosa del momento. Entre ellos, y más concretamente para la poesía, el modelo no podía ser otro que Virgilio, considerado casi un profeta de la cristiandad. El virgilianismo de Gambara ha sido considerado por varios autores de diferentes maneras: según Demerson¹³ la épica del bresciano posee un «perfume antiguo» que se deja notar en la caracterización *eneídica* de Colón, si bien el proyecto o la estructura es denominada por la autora francesa como «anti-virgilien». Hofmann carga las tintas sobre el carácter didáctico de la obra¹⁴ y reseña sus paralelos con las *Geórgicas*. Asimismo, el profesor alemán recalca el carácter romanizante del poema, al describir el Nuevo Mundo desde una mirada europeísta para dotar a la obra de un «color propio de la épica romana»¹⁵: «The vergilian model required from the poet not only the choice of epic style and language, but drove him also to Romanization in the sense that he had to depict the events with a Roman epic colouring». Por otro lado, el crítico ruso de la épica del *Cinquecento*, Vladimir Zabughin¹⁶, habla de una composición prácticamente didáctica con una pobre caracterización virgiliana, siendo la otra epopeya de finales del XVI, los *Columbeidos* de Stella, la verdadera obra de recreación virgiliana sobre el Descubrimiento.

Junto a Virgilio, otros autores están presentes en ocasiones puntuales, como Lucano o Estacio en algunas escenas de navegación. Teniendo en cuenta las características de la épica del siglo XVI, resumidas excepcionalmente por Zabughin¹⁷: «Nel Cinquecento essa imitazione preseglie decisamente l'epopea religiosa», algunos autores cercanos a Gambara podrían haber sido igualmente modelos, ya que bajo el argumento histórico se esconde el verdadero tema de su epopeya: la legitimidad del cristianismo en el Nuevo Mundo. De tal manera, Sannazaro, cu-

13. G. DEMERSON, «La tradition antique dans la première épopée colombienne (le 'De navigatione Christophori Columbi' de L. Gambara)», *Colloque L'épopée gréco-latine et ses prolongements indo-européens*, Tours 1981, pp. 237-254.

14. H. HOFMANN «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», pág. 451.

15. H. HOFMANN, «Adveniat tandem Typhis qui detegat orbis. Columbus in Neo-Latin Epic Poetry (16th-18th Centuries)», pág. 452.

16. V. ZABUGHIN, *Virgilio nel Rinascimento. Da Dante a Torquato Tasso*, Bolonia 1923, vol. 2, pág. 218.

17. V. ZABUGHIN, *Virgilio nel Rinascimento...*, vol. 2, pág. 195.

yas *Eclogae piscatoriae* (1526) habían sido utilizadas por Gambara en sus poemas de juventud, podría haber sido punto de referencia con el *De partu Virginis* (1526) para la epopeya del bresciano. Igualmente, Marco Girolamo Vida con su *Christias* (1535), o amigos como Anibale Caro y el propio Cardenal Farnesio pudieron ser influencias directas para Lorenzo Gambara.

IV. EL EXCURSO NARRATIVO EN EL *DE NAVIGATIONE* (*AEN.* 2.1 SS. Y *DE NAV.* 1.20 SS.)

Uno de los motivos del género épico es aquél del excursus o de la digresión narrativa, bien realizada por el héroe principal, bien por otro protagonista. La presentación de los hechos que han acontecido antes del momento justo del inicio del poema es la característica principal de este motivo. La épica homérica, como demuestran los excursus de Demódoco y Ulises (*Odisea* libros 8-9), certifica aún esa relación entre relato oral de pasado y género épico, mientras que en Virgilio (*Aen.* libros 2 y 3), se literaturiza, convirtiéndose en modelo para las epopeyas posteriores. En el caso del *De navigatione* se establece una curiosa recreación del motivo desde la óptica virgiliana. Tal es así que Gambara realiza una larga digresión desde el verso 56 del primer libro hasta el verso 535 del cuarto y último. En ésta el protagonista no es otro sino Colón, quien refiere a Nicolás Perrenot, el padre del consejero de Felipe II, en un banquete en Barcelona a la vuelta de su último tornaviaje (*circa* 1502), los cuatro periplos por mar y sus vueltas a España. Se abarca así toda la gesta colombina (1492-1502), algo inusual en la épica sobre el Almirante, en una narración de viva voz que el poeta recrea a partir de una supuesta conversación real entre Colón y Perrenot. Para un análisis detallado y claro presentamos los siguientes apartados:

a) *El entorno: estatismo y banquete nocturno*

Como ya hemos dicho, el excursus se desarrolla en un banquete en Barcelona a la vuelta del último viaje. Se dan asimismo otras coordenadas del espacio que invitan a la narración: es una noche apacible de mayo. Así, *De nav.* 1.23-29:

*iam caelum et terras tenebrosa involverat umbra
humida nox pelagique sinus unoque favebant,
ore omnes, et erant mensis sublata secundis
pocula iam, solitoque pius de more sacerdos
egerat ingentes submisso vertice grates
aeterno caeli et terrae rerumque Parenti
cum primus Granvela inquit
[...]*

Ello nos lleva a una correspondencia directa con el modelo clásico del motivo homérico (*Od.* 8.70 ss.), y más concretamente virgiliano: se da en un banquete nocturno y apacible, lo que recuerda a *Aen.* 1.723 ss.: *postquam prima quies epulis mensaeque remotae [...]; ibidem* 1. 748: *nec non et vario noctem sermone trahebat; ibidem* 2.8: [...] *et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos*, recreado en *De nav.* 1.24; y con escenas de banquete, *Aen.* 8.174-175: [...] *dapes iubet et sublata reponi / pocula gramineoque [...]*. Además de estos versos, parece que *De nav.* 1.23 está basado en *Aen.* 2.251: *involvens umbra magna terramque polumque*.

b) *Motivación de un segundo personaje que incita al héroe a hablar.*

El que será el receptor directo de la digresión es quien incita al héroe a hablar, preguntándole sobre los acontecimientos que han tenido lugar en el pasado y que por tanto desconoce. En todo el pasaje, *De nav.* 1.29-55, será Perrenot quien pregunte acerca de la hazaña colombina de manera detallada. En estas palabras de Granvela se hace una *laudatio* de Colón mediante el motivo del sobrepujamiento¹⁸, ya que el genovés es considerado si no mejor, al menos igual que Hércules y Baco, según la mitología, incansables viajeros. *De nav.* 1.30-35:

*cum primus Granvela inquit: «nova gloria gentis
Christophore, Ausonidum, dic nunc ex ordine portus
inventos a te; dic regna tuosque labores.
Et toties sileant vates iactare Pelasgi
innumeros terrae tractus lustrasse viasque
Alcidem Baccumque etiam vidisse orientem
Auroram toties, bello dum territat Indos
[...]*

lo que es una clara imitación del pasaje en el que Alcinoos incita a Ulises a hablar (*Od.* 8.550 ss.) o más concretamente, en cuanto a calcos léxicos se refiere, en el que Dido insta a Eneas a comenzar su digresión con la idea de saber todos sus errores y labores (repetido en *Aen.* 2.11). Así, *Aen.* 1.753-756:

*'immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias' inquit 'Danaum casusque tuorum
erroresque tuos; nam te iam septima portat
omnibus errantem terris et fluctibus aestas'*

18. M. YRUELA, *La navegación de Cristóbal Colón*, pág. 25.

c) *Atención del auditorio*

Todos atienden al héroe, *De nav.* 1.24-25:

[...] *unoque favebant,*
ore omnes, [...],

correlato de aquel: *conticuere omnes intentique ora tenebant* de *Aen.* 2.1

d) *El héroe responde a la petición*

El héroe se siente, antes de comenzar su relato, turbado ante la empresa de relatar en orden todos los acontecimientos. Es por ello por lo que pretende narrar sus *labores* brevemente, sin molestar con largos discursos a quien escucha. Responde a la petición mediante el relativo anafórico que recoge la pregunta formulada anteriormente. El excurso comienza cuando Colón se alza, en un ejercicio de retórica, de un sitio de arce. Así, *De nav.* 1.56-65:

Tunc Ligur innixus solio sic fatur acerno:
«quod petis ut narrem populos inventaque nuper
tot maria, et nostris incognita nautis,
expediam, nec te longo sermone tenebo;
nec mihi res memorare leves nec cuncta referre
mens est, atque oras tantarum evolvere rerum
sed dicam quae causa animum iustissima nostrum
moverit hos tentare sinus, quos alluit ingens
oceanus fluctuque ferit pelagoque revincit,
ne videar tantos frustra subiisse labores,

de nuevo de molde clásico (*cf. Od.* 9.14 ss.) y de directa imitación virgiliana, tanto en el motivo en sí como en el calco del léxico. Así, el análisis es el siguiente: a) sitio de arce (*De nav.* v. 56), presente en el banquete ofrecido por Evandro a Eneas en *Aen.* 8 174 ss.: *accipit Aenean solioque invitat acerno*, si bien está presente con variantes en otros textos clásicos: *Aen.* 11.301: *solio rex inquit ab alto*; *Ov. Fast.* 3.359: *prodit et in solio medius consedit acerno*; *Stat. Theb.* 1.526: *fulgebat stratis solioque effultus eburno*. Con clara imitación de *Aen.* 2.2: *inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*; b) malestar por las fatigas (*De nav.* v. 65), *cf. Aen.* 2.3: *infandum, regina, iubes renovare dolorem*; y c) exposición breve de los hechos o *labores* (*De nav.* vv. 59 ss.), presente en *Aen.* 2.11: *et breviter Troiae supremum audire laborem*.

e) *Final del discurso: epílogo*

Al final del largo excurso, el poeta toma de nuevo la voz en la epopeya para cerrar a modo de epílogo la digresión. Al igual que en el comienzo, interesa la descripción del entorno. *De nav.* 4.536-539:

*sic ligur inventos intentis omnibus a se
oceanique situs nostrisque incognita nautis
sidera narrabat, positas et per mare terras,
cum tandem tacuit mediaque in nocte quievit,*

imitación directa de la conclusión del discurso digresivo en *Aen.* 3.716-718:

*sic pater Aeneas intentis omnibus unus
fata renarrabat divum cursusque docebat.
Conticuit tandem factoque hic fine quievit,*

con lo que se constata el fiel seguimiento de la fuente virgiliana, tanto en el orden de exposición de los hechos, adaptados, claro está, a la hazaña colombina, como en la estricta disposición del léxico.

IV.- CONCLUSIÓN

Con este trabajo se ha querido dar a conocer la evolución que sufre la figura literaria de Colón, desde un olvido en terreno hispánico a la reinterpretación de su gesta para usos publicitarios de los Austrias en la Península Itálica (s. XVI). Asimismo, se ha querido dar a conocer la literatura más señera que sobre el viaje colombino existe en lengua latina, estudiando de manera detallada el género de la épica. En éste se observan cinco ejemplos que responden a diferentes momentos y motivaciones políticas y sociales, pero siempre desde la óptica de Colón como héroe del cristianismo, bien al servicio de la Contrarreforma, de los Austrias o de la Compañía de Jesús. Por último, se ha resaltado el peso que Virgilio tiene en el primer poema heroico escrito en latín sobre el Almirante, el *De navigatione*, publicado en Roma en 4 ocasiones (1581-1586). Para ello se ha realizado un análisis pormenorizado de uno de los muchos tópicos que se dan cita: el excurso narrativo. La Dido Virgiliana es ahora cambiada por uno de los valedores de Carlos V, el cual impulsa a Colón, el héroe, a narrar su aventura.

DOS EDICIONES BARCELONESAS DEL *DISTICHORVM LIBER*
DE MICHELE VERINO (1512 Y 1526)

JOAN SALVADÓ RECASENS
Universitat Rovira i Virgili

Resumen: La edición barcelonesa del *Distichorum liber* de Michele Verino de 1512 y su reedición de 1526 promovidas por Martín Ivarra son únicas por sus contenidos. El artículo trata de analizar aspectos tipográficos y ortográficos en orden a definir la calidad del texto y da un primer paso en las tradiciones textuales que lo sustentan. Para ello se colacionan las ediciones de Salamanca (1496), Tarragona (1499) y Zaragoza (1510). El estudio de variantes apunta a que Ivarra para establecer su texto tuvo que disponer de varios ejemplares, y por los datos obtenidos hay motivo para pensar que uno de ellos podría ser el de Zaragoza de 1510. La reedición presenta pocas variantes, posiblemente todas imputables a su editor.

Palabras clave: Michele Verino, *Distichorum liber*, Martín Ivarra.

Résumé: L'édition de Barcelone du *Distichorum liber* de Michele Verino de 1512 et sa réédition de 1526 soignées par Martín Ivarra ont des contenus uniques. Cet essai analyse des aspects typographiques et orthographiques pour définir la qualité du texte et cherche pour la première fois ses traditions textuelles en collationnant les éditions de Salamanque (1496), Tarragone (1499) et Saragosse (1510). L'étude des variantes indique que pour établir son texte Ivarra pût se servir de plusieurs exemplaires; un d'eux pourrait être l'édition de Saragosse de 1510. La réédition présente peux des variantes, probablement toutes de son éditeur.

Mots clé: Michele Verino, *Distichorum liber*, Martín Ivarra.

Las dos ediciones objeto de nuestro estudio son únicas por su contenido. En 1512 se publican por primera vez en Barcelona los *Disticha* de Michele Verino, arropados por un tupido comentario de su editor, Martín Ivarra, el gran valedor de Nebrija en Barcelona. A los Dísticos les seguía un poemario del propio Ivarra glosado por su amigo Pere Joan Rotllà¹. Estas dos partes del libelo poético barcelonés vieron una sola reedición en 1526². Más tarde, en 1548 y por última vez, Ivarra se encargará también del *Distichorum liber*, que aparecerá sólo con los versos de Verino, sin el comentario ni la segunda parte. La introducción del poeta florentino en Barcelona es relativamente tardía si se compara con ediciones conocidas de otras ciudades. Antes de Barcelona habían publicado ya los *Dísticos* de Verino Burgos (1489, 1497), Salamanca (1494, 1496, 1501, 1502), Tarragona (1499), Sevilla (1506) y Zaragoza (1503, 1508, 1510)³.

Ivarra debía de estar al corriente no sólo de la existencia de algunas de estas ediciones de geografías tan diversas; el análisis del texto editado por él refleja determinadas tradiciones textuales que apuntan a que efectivamente pudo disponer de algunos de estos incunables y postincunables. Para detectar dependencias en esta enmarañada historia que es la difusión de Verino, me propongo colacionar el texto de 1512 con las ediciones de Salamanca (1496)⁴, Tarragona (1499)⁵

1. *Michaelis Verini poetae Christianissimi de puerorum moribus disticha, cum luculento ac nouo Martini Iuarrae Cantabrigi commentario* [Martini Iuarrae Cantabrigi epigramaton libellus et lyrica et sylua cum Ioannis Rollani Tamaritensis familiari expositione], Barcinone per Charolum Amorosium, 1512 kalendis maiis. Hay ejemplares en la BN de Madrid, la Biblioteca de Catalunya, la BU de Barcelona y el Archivo Episcopal de Vic. He utilizado el facticio BNM R-13813(1), múmero en fol. a7 y f4 del texto de Verino, que suplo con el ejemplar BU de Barcelona B-58/7/2. La edición tuvo dos estados con diferencias que no afectan al texto, cf. J. MARTÍN ABAD, *Postincunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, n. 1511 (pp. 502-503); J. M^a MADURELL Y J. RUBIÓ, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, p. 534; F. J. NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge [1978], n. 182 (pp. 74-75); A. MILLARES CARLO, «La imprenta en Barcelona en el siglo XVI», *Historia de la Imprenta Hispana*, Madrid, Editora Nacional, 1982 (Cultura y Sociedad. Investigación), n. 14 (p. 549); J. F. ALCINA, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1995, n. 218 (pp. 99-101).

2. Barcinone per Ioannem Rosembacchi, 1526 kalendis ianuarii. Se conocen ejemplares en la BN de Madrid, la Abadía de Montserrat, el Archivo de la Corona de Aragón, la BP de Maó y la BN de París, cf. C. TERRASA, *Martí Ivarra, comentarista del «Distichorum liber» de Michele Verino*, tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1999, p. 91. Utilizo el ejemplar de Madrid R-2177.

3. Estudia su difusión C. TERRASA, *Michele Verino. Distichorum liber*, Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear, 1987, pp. 47-60, y la misma autora, *Martí Ivarra, comentarista*, cit., pp. 68-106.

4. *Disticha uel sententiae morales*, Salmanticae [Typ. Nebrissensis, cf. Haebler 470] 1496. Ejemplar de la BN de Madrid, Inc. 2124. Cf. K. HAEBLER, *Geschichte der spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*, Leipzig, 1923, n. 672; T. M. GUARNASCHEDI-E. VALENZIANI, *Indice Generale degli Incunabili delle Biblioteche d'Italia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1943-1972, n. 10245.

5. *Michaelis Verini sententiae morales* [Petri Martyri amoris uicissitudo. Ioannis Sulpiti Verulani de moribus iuuenum carmen iuuenile. Falconiae Probae centones ueteris ac noui Testamenti], In antiquissima Tarraconis urbe, a Ioanne Rosembach Germano 1499, kaledas nouembris. Catalogado por

y Zaragoza (1510)⁶, no sin antes poner de relieve alguno de los cuidados dispensados a esta espléndida edición. En relación con la reedición de 1526 trato de detectar las posibles variantes de editor. No existe, que yo sepa, ningún trabajo que haya indagado en los orígenes del Verino ivarriano.

La edición de Tarragona impresa por Rosenbach es la única que había visto la luz en Cataluña; tras haber trabajado en Valencia, Barcelona, Tarragona y Perpiñán desde 1506 Rosenbach estaba de nuevo afincado en Barcelona⁷, cosa que hubiera podido facilitar a nuestro humanista disponer de un ejemplar de esta joya que es el incunable tarraconense. En esta línea no habría que olvidar la relación que habrá entre ambos con motivo de varios proyectos editoriales de Ivarra, y sólo por referirnos a lo que ahora más nos interesa, podemos recordar que la reedición de 1526 salió justamente de los talleres de este importante tipógrafo de Heidelberg. Por proximidad geográfica y por conexiones de orden cultural, he tenido también en cuenta la edición zaragozana de Coci de 1510. Es la última de las tres que habían salido del taller del alemán establecido en Zaragoza. Corregido por Juan Sobrarias, era el Verino más reciente. He completado el cotejo con la edición de Salamanca de 1496. También Salamanca fue uno de los centros importantes en la difusión del *Distichorum liber*.

1. UNA EDICIÓN CUIDADA

No podemos negar que la edición de Amorós de 1512 salió con todos los honores de la buena imprenta. Afán por parte de Ivarra que debió de entregar un manuscrito que no daba lugar a lecturas confusas; pero también esmero por parte de Amorós para poner al servicio de la publicación todos los cuidados que requería el nuevo producto que iba a salir de sus talleres.

Es un trabajo que está en la línea del prestigio conseguido por impresores venidos de otras latitudes, que convertirán la imprenta en una profesión de alto nivel. Poquísimas erratas, seguramente más de las que Ivarra hubiera querido, dan

primera vez por J. GARCÍA PASTOR, *Catálogo de incunables de la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca*, 1951, n° 617, pp. 294-295 y mencionado por F. VINDEL, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, vol. VIII: *Dudosos de lugar de impresión. Adiciones y correcciones a toda la obra*, Madrid, 1951, n. 140 (pp. 125-127). Sobre la rareza y el valor de este incunable, cf. J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «El Liber distichorum de Miguel Verino, impreso por Juan Rosenbach», *Boletín Arqueológico*, Órgano de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, LVIII (1958), fasc. 61-64, pp. 85-90. He utilizado el facsímil del único ejemplar conocido, el de la BP de Palma de Mallorca, sign. Inc. 567, editado por C. TERRASA, *Michele Verino*, cit., Apéndice, sin paginación.

6. Se conocen tres ejemplares, el de la BU de Zaragoza, BU de Barcelona y UL de Cambridge. Cf. J. M. SÁNCHEZ, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1913-1914, n. 39, J. F. NORTON, *A descriptive catalogue*, cit., 640; J. MARTÍN ABAD, *Postincunables ibéricos*, cit., n. 1515. He utilizado el ejemplar de Barcelona B-6/4/23, múltiple en ff. A6-A8.

7. Cf. el útil J. DELGADO, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, 1996 (Instrumenta Bibliologica), II, s.u. Rosenbach, Juan.

fe de que a Amorós no se le escapó excepto lo que es prácticamente inevitable en cualquier publicación. He contabilizado diez, que podemos atribuir a una colocación incorrecta de los tipos en la fase de composición⁸. Pero tampoco Amorós o alguno de sus operarios pudieron evitar malas lecturas. Al igual que en un manuscrito, desde que se lee el texto hasta que adquiere su forma final intervienen mecanismos físicos y psicológicos que pueden modificar el texto original. Se empieza reteniendo un fragmento de texto, que acaba modificándose por influencia de elementos internos y externos al texto retenido. Son ocho los errores que atribuyo a este tipo de deslices⁹. Si tenemos en cuenta que la recopilación de Verino contiene 329 dísticos más los correspondientes lemas, erratas y malas lecturas representan un índice relativamente bajo. En cualquier caso, en comparación con la reedición de Rosenbach hay que decir que ésta no superó la edición original. Salió con bastantes de los errores originales, que fueron reproducidos mecánicamente, lo cual avala el hecho más que probable de que el original de imprenta en este caso fue el impreso de 1512, más los propios¹⁰.

La uniformidad ortográfica es un aspecto más del cuidado con que salió el texto. Aunque la responsabilidad de esta tarea recaía sobre Amorós o un cajista veterano¹¹, intuimos que Ivarra también debió de facilitar las cosas a los correctores entregándoles un texto bastante correcto. Al menos a lo largo de su comentario se percibe un claro interés por aclarar, proponer o enmendar determinadas formas partiendo de explicaciones gramaticales de todo tipo, y entre ellas no faltan las de orden ortográfico. Ivarra tenía ideas precisas al respecto, y sus comentarios constituyen valiosos documentos que ilustran el propio *usus scribendi*. Editar el texto para a continuación glosarlo es estar haciendo un ejercicio que tiene doble recorrido: el texto editado se debe corresponder con la teoría sustentada, y ésta debe reflejarse en la praxis de la edición.

8. Tipo invertido (speruor 287, 1 por spenor; formidaut 272, 1 por formidant; iuuenm 264 por iuuenum) o no colocado en el cajetín que corresponde (intor 17, 2 por nitor); adición o sustracción de un tipo o abreviatura (subimotis 237, 1 por submotis; promisis 89 por promissis; toxia 76, 2 por toxica; doct 260, 2 por docti; nec ququam 193, 1 por nec quicquam; flagratia 201, 2 por flagrantia). Sobre posibles errores del componedor o cajista, cf. J. MOLL, «La imprenta manual», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. P. ANDRÉS Y S. GARZA, Valladolid, Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 14-15.

9. continent (4, 2) en lugar de continet; iniquis (194, 1) por inquis; saporem (312, 2) por sapore; sine aqua (219, 2) por sine qua; uoluptas (31) por uoluptatis; uoluptatis (31,1) por uoluptas; pascere (119) por pascere egenum; habies 203, 1 en lugar de abies, tal vez confundido con habes. Además del artículo citado en la nota precedente, cf. el interesante D. W. Cruickshank, «Los 'hurtos de la prensa' en las obras dramáticas», *Imprenta y crítica textual*, cit., pp. 129-150 (esp. 136-145).

10. Por ejemplo, tenemos inversión de tipos (ceruis por cernis), desplazamiento (runiae por ruinae), tipos equivocados (Ded por Sed, cogibent por cohibent), tipos añadidos al diptongo oe (foelix, foeliox), salto de tipos (immuneris por innumeris), malas lecturas influidas por el contexto (obnebulat por obnubilat, stamino por stamina), confusión i/l (oblitus por obitus) i/u (prosus por prosis), m/in (cupiditatem por cupiditate in).

11. S. GARZA MERINO, «La cuenta del original», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, cit., p. 66.

Son muestras de este interés el caso de *charitas* y *charus* con *h* para distinguirlo de *caritas*: «Charitas. i[d est] amor. et cum aspiratione scribitur. Caritas uero pro penuria sine aspiratione, et illud primum producit, hoc breuiat eandem». Entiende también que a *religio* (19, 2; 129, 2) debe añadirse una *l* para convertir en larga la primera sílaba y evitar así tres breves seguidas, haciendo con ello posible su uso en el dístico. Con motivo del comentario del término en 129, 2 dice: «Religio christiana intellegit per antonomasiam. Sane religio metrica necessitate accepit alterum .l. et est barbarismus per additionem litterae auctore Donato». Acorde con esta posición, en la forma del verso recurre siempre al barbarismo *metrica necessitate*, mientras que reserva *religio* para la prosa del comentario. Ninguno de los editores que intervinieron en los tres Verinos que hemos colacionado tuvieron tal necesidad. Al editar *religio* Ivarra nos muestra un interés por escribir de manera depurada la forma que él cree más pertinente. Otro rasgo distintivo frente a la ortografía de las ediciones que hemos manejado y del que Ivarra quiere dejar constancia, es la aspiración de *lethiferus* (320, 2) y *lethalis* (160, 1). Para ello invoca a Festo en razones de orden etimológico: «Lethale, i[d est] morti ferum. Idem [sc. Festus]: Lethum ab obliuione quam Graeci lithin uocant dictum est, ergo per .th. aspiratum uerissima orthographia scribendum est». Clara es también su determinación de distinguir ortográficamente *cum* conjunción de *cum* preposición: «Quum, i[d est] quando coniunctio est adiunctiua et per q. litteram scribatur oportet, nam praepositio per .c. scribitur, tametsi est quaedam affinitas inter utramque cognationis litteram». La frecuencia de estas formas hace muy visible el criterio a lo largo de los versos editados por él. Teoría y práctica van por el mismo camino. Llama también la atención un *impertire* (299, 1) con *e*, frente a *impartire* de las ediciones. El comentario reza: «i[d est] distribue et participem fac. Teren[tius] in Eunu[co]. Plurima salute Parmenonem summum suum impertit gnato. et impertio uel impertior sub alterutra uoce uariatur: et impertio uel impertior te salute uel imperito [impertio] siue impertior tibi salutem usitate loquimur». Las no pocas formas de este verbo que intervienen en la explicación resuelven cualquier duda sobre el modo ortográfico preferido de Ivarra.

Ofrecemos sólo unos ejemplos más de lo rico que es este capítulo como muestra del *modus scribendi* de Ivarra. Consideremos, por ejemplo, ortografías coincidentes de las tres ediciones que hemos colacionado para ver cómo algunas de ellas contrastan con la ortografía de Ivarra. Así, *Vergilius* (11,1)¹² frente a *Virgilius*, forma en la que coinciden las tres ediciones; *Iuppiter* (103, 2) frente a *Iupiter*; *Samson* (153; 153, 1) frente a *Sanson*; *Hiberus* (9, 1)¹³ frente a *iberus*; *magestas* (308, 1)¹⁴ frente a *maiestas*; *hybernus* (174, 2) frente a *hibernus*; *torus* (126; 153, 2) frente a *thorus*.

12. Ivarra utiliza el nombre del mantuano siempre con *e*, nunca con *i*, y no son pocas las veces que le cita en su propio comentario. Con razón podemos pensar que no estaba dispuesto a editar el nombre de Virgilio bajo otra forma que no fuera *Vergilius*.

13. cf. com. *ad hoc*: «Hibe[ri]. i[d est] Hispa[ni]».

14. cf. com. sobre la púrpura (280, 1): «Purpureus color pro magestate in puericis est».

Hay finalmente un aspecto sobre el que me gustaría llamar la atención. Me refiero al uso de los diptongos *ae* y *oe* con ligadura, sin recurrir en ningún caso a la *e* o a la *e* caudada de manera alternativa, como suele ser más habitual. En principio se trata de una decisión que compete al impresor, pero no podemos excluir que detrás de esta decisión estuviera la voluntad de Ivarra. Por una parte no había confusión posible a nivel de grafías alternativas para los diptongos; por otra, la ligadura o su ausencia indicaba si había diptongo o no. Considérese la ayuda que esto supone para un escolar no bregado en prosodia ni métrica. Ayuda que ya no tendrá el lector de 1526. Aquí Rosenbach intentará seguir a Amorós en esas cuestiones, pero lo cierto es que alterna sin criterio alguno las dos vocales con la *e* y a veces utiliza ligadura y otras no. Desde esta perspectiva, pues, tampoco la reedición superó el trabajo original.

2. VARIANTES Y TRADICIÓN TEXTUAL

Para rastrear posibles dependencias textuales empezaremos señalando las variantes de 1512 que no son ortográficas y figuran sólo y exclusivamente en una de las ediciones estudiadas frente a las lecturas que presentan las otras dos. De acuerdo, pues, con estas premisas los resultados son como siguen. La edición de Zaragoza, corregida por Sobrarias, es la que presenta el mayor número de variantes que figuran en el texto ivarriano frente a otras lecturas de las ediciones de Salamanca y Tarragona: *uersus* (19, 1), *uirtuti* (43, 2), *est* (229, 2), *sint* (237, 2), *e* (285, 1), *pariturque* (323, 2), *nominibus* (324, 2). Al igual que la de Zaragoza la edición de Tarragona tiene lecturas que también encontramos en 1512, lecturas distintas de las que ofrecen las otras dos ediciones: *sunt* (49), *solis* (93), *ingratae* (120, 1) *donabis* (121, 1). Sin embargo, en la edición de Salamanca no figura ninguna lectura propia que haya sido adoptada por Ivarra. A tenor, pues, de esta primera prospección podemos decir que de las variantes estudiadas se deduce que Ivarra para establecer su texto escogió lecturas que figuran por una parte en el texto de Zaragoza y por otra en el de Tarragona. Estamos, al parecer, ante un panorama complejo. Probablemente para su Verino Ivarra no utilizó sólo un ejemplar, sino varios.

Pero podemos dar un segundo paso. Si consideramos las variantes del texto de Ivarra que figuran en dos de nuestras ediciones frente a una tercera, obtenemos unos resultados que apuntan también a una presencia importante de lecturas de las ediciones de Tarragona y Zaragoza. Veamos estas afinidades. El mayor número de variantes por las que se ha decidido Ivarra las presenta la edición de Tarragona, en este caso en coincidencia con la de Salamanca, frente a la edición de Sobrarias: *inuenies* (8, 2), *scribemus* (16, 2), *an* (24, 2), *canos* (64, 1), *lueres* (82, 1), *ducit* (89, 1), *deses* (102, 1), *fructus* (118, 2), *experiere* (171, 2), *quanto* (243, 1), *conuenit* (246, 2). Hay menos coincidencias, en cambio, entre la edición de Zaragoza y Salamanca frente a la tarraconense: *est* (120, 1), *rabidas* (144, 1), *quanto* (243, 1), y también menos entre ésta y la de Sobrarias frente a la salman-

tina: *delectum* (3, 2), *laetus* (124, 1). En cada uno de estos tres grupos hay, pues, presencia de la edición tarraconense o de la zaragozana, e incluso en uno de ellos hay presencia de ambas. Podemos decirlo de otra manera: todas estas variantes utilizadas por Ivarra están presentes o en la edición tarraconense de Rosenbach o en la zaragozana que imprime Coci en 1510. Cosa que no sólo no contradice lo que hemos señalado sobre variantes únicas, sino que lo apoya.

De las dos ediciones señaladas, la tarraconense y la zaragozana, ésta última es muy probable que estuviera en el punto de mira de Ivarra. El texto de Sobrarias era el más reciente, e Ivarra como impulsor de una edición que nacía con novedades importantes debía de estar al corriente del trabajo de Sobrarias. En realidad, en un período de dos años desde que sale la impresión de Coci hasta que la suya ve la luz había tiempo suficiente para consultar y contrastar lecturas con el libelo zaragozano.

Después de 1503 y 1508 el Verino de Zaragoza de 1510 era el último y más elaborado trabajo del alcañizano. En 1503 Sobrarias, al parecer, no estuvo a tiempo de introducir correcciones por lo avanzada que estaba la impresión. La de 1508, por otro lado, es reedición de 1503¹⁵. No cabe duda de que en 1510 Sobrarias intervino de manera más efectiva que en las dos ocasiones anteriores. Coci nos ha dejado constancia de esta intervención en unas *Errata in Distichos Verini*. Antes de las erratas explica que Sobrarias leyó completamente el libro, le pareció que estaba magníficamente impreso, excepto pocos errores de imprenta tan fáciles de detectar como difíciles de erradicar. Pero allí donde se habían producido errores importantes, dejó su parecer en forma de correcciones a través de estas *Errata* cuya lista da a continuación. Son ocho en total. En relación con la tesis que venimos manteniendo, hay que decir que de estas ocho correcciones seis forman parte del texto de Ivarra.

Pero las afinidades no acaban aquí. El modelo de Sobrarias es el que adoptó Ivarra. A los Dísticos Sobrarias les añadió los poemas morales de dos humanistas italianos, y a continuación y como parte final dio a conocer sus propios dísticos bajo el título de *Sententiae morales*. Ivarra al editar su propio poemario al final sigue efectivamente esta misma línea, aunque introduce una novedad importante. Rompe con la tradición de poesía moral para instalarse en el epigrama variado, la lírica y la silva.

Hay por último un capítulo de variantes que me parece oportuno también destacar. Son aquellas que no figuran en ninguna de las ediciones colacionadas. Las doy a continuación: *at* (9, 2), *sit* (21, 2), *a* (52, 2), *iustis* (87, 2), *haec* (213, 2), *cede assurgens* (216, 2), *librum* (234), *domus* (262, 2), *uerum* (263, 1), *patrem* (271), *ad musas...* *paternas* (268, 1), *reddiderit* (278), *toga* (287, 1), *crimine* (302, 1), *eius* (273), *contemas* (303, 1), *quaeris* (309), *prius* (310, 1). Sabemos que tres de estas variantes aparecen en dos ediciones no estudiadas por nosotros. *Haec* y *librum* son lecturas, en efecto, de la edición de Burgos de 1489, y *toga* lo es de ésta y la princeps de

15. Trata estas cuestiones C. TERRASA, *Martí Ivarra, comentarista del «Distichorum liber» de Michele Verino*, cit., pp. 76-79.

Florença de 1487¹⁶. Todas ellas ponen de manifiesto algo que ya hemos señalado antes: para su edición Ivarra tuvo que manejar diversos ejemplares porque son diversas, según nuestro análisis, las tradiciones textuales utilizadas.

3. LAS CORRECCIONES DE 1526

Son pocas las modificaciones introducidas en 1526. El trabajo de 1512 siguió brillando con luz propia e Ivarra no tuvo necesidad de hacer un importante número de enmiendas. He contabilizado sólo tres, sin tener en cuentas las variantes ortográficas. En lugar de *cede* (216, 2), lectura de 1512, tenemos ahora *sede*, y en lugar de *eius* (273) aparece *suam*. En ambos casos se trata de lecturas que figuran en nuestras tres ediciones. Más que correcciones de posibles errores de 1512 parecen un cambio de rumbo en la lectura seleccionada.

La tercera corrección introducida es *a patria... solio* (52, 2) en lugar de *a patrio... solio*. Teniendo en cuenta que en 1548¹⁷ se vuelve a la lectura *a patrio* se diría que se trata de un error. A mi entender, más bien es lo contrario: la misma lectura había aparecido seis años antes en la edición hecha por Coci en 1518. Como se sabe, Coci divulgó la primera parte del trabajo de Ivarra de 1512, es decir, los versos de Verino y su comentario, y la primera edición en que esto ocurre es de 1518¹⁸. Curiosamente, pues, la última de las variantes señaladas antes, *a patria*, aparece en esta edición zaragozana antes de la reedición. Más que Coci hay que pensar que fue Ivarra quien intervino en 1518 proponiendo *a patria*, lectura que él mismo sostuvo para la reedición de 1526.

A título de conclusiones, podemos decir que la edición de 1512 es un excelente trabajo en el que Ivarra y Amorós pusieron todo su empeño. Sobre estos sólidos cimientos se sustentará la reedición de 1526, que introdujo realmente muy pocas enmiendas. Lo que no pudo evitar Ivarra es que ésta última saliera con más erratas y malas lecturas que el primer trabajo. Confrontada la edición de Amorós con la de Salamanca de 1496, Tarragona de 1499 y Zaragoza de 1510, se obtienen datos que permiten pensar que Ivarra tuvo que disponer de varios ejemplares para establecer su texto, construido al menos sobre dos tradiciones textuales, representadas respectivamente en nuestro estudio por la edición de Tarragona y la de Sobrarias. Creemos que es muy probable que para su Verino contó con un ejemplar de la última edición zaragozana. Por una parte, hay datos que apuntan a ello, por otra hay razones de orden cultural.

16. Cf. la edición de C. TERRASA en su tesis doctoral citada, *ad loc.*

17. Publica los Dísticos, sin el comentario de Ivarra, seguidos del opúsculo de Ioannes Sulpius Verulanus De mensae doctrina, que salieron «cum Martini Iuarrae Cantabri castigatone», como reza la portada. Utilizo el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, sign. 9-III-44, el único que conozco.

18. Cf. J. M. SÁNCHEZ, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, cit., n. 89; J. F. Norton, *A descriptive catalogue*, cit., n. 704; J. Martín Abad, *Postincunables ibéricos*, cit., n. 1512. He manejado el ejemplar de la BU de Barcelona B-70/5/6.

GUERRA Y NARRACIÓN: ENSAYO SOBRE EL RELATO BÉLICO EN LA LITERATURA LATINA DEL RENACIMIENTO*

FELIPE GONZÁLEZ VEGA
Universidad del País Vasco /EHU

*Angelo Roizio:
maximo debellatori stultitiae,
humanae salutis narratori optimo*

Resumen: Elucidación de las ideas constitutivas del tema de la guerra (contra el turco) y la conquista (americana) en obras señaladas por su amplia difusión durante el Renacimiento (Maquiavelo, Erasmo, Sepúlveda, Las Casas). Genéricamente la tópica extraída de tales obras conformaría una suerte de arte retórica distintiva del tratamiento de la guerra y la violencia, de utilidad a la hora de rastrear la fortuna de tales cristalizaciones ideológicas y de calibrar su eficacia narrativa en la épica e historiografía hispano-latinas del Renacimiento.

Palabras clave: Tópica de la guerra y la violencia; técnica narrativa; épica e historiografía hispano-latinas del Renacimiento.

Summary: This essay tries to analyze the constituent ideas of war subject (against the Turk enemy) and of the (Indian) Conquest in the specific most spread Renaissance Literature (Maquiavelo, Erasmus, Sepulveda, Las Casas). As to literary gender, the war topics shape a kind of special rhetoric of the disasters of the war to encourage to pursuit the afterlife of such ideological patterns and to consider its narrative effects on Spanish Neo-latin epic and historiography.

Key words: Tópoi of War and Violence; War Narration; Spanish Neo-latin Epic and Historiography.

* Este ensayo participa de los objetivos del proyecto de investigación HUM2007-64581/FILO y se inserta en las actividades del Grupo de Investigación «Tradiciones Clásicas» de la UPV/EHU (GIU-07-26).

La trascendencia o dimensión histórica que adquieren la victoria o la derrota, en definitiva el curso de una guerra, sin duda es debida al relato que de ella hacen los cronistas del momento o los historiadores posteriores. La guerra como desgracia colectiva inmediata y como acontecimiento extraordinario *à la longue durée* precisa de una construcción narrativa para siquiera poder ser entendida, comprendida nunca. Una narración que sepa articular del modo más eficaz posible sus *consilia*, sus *acta*, sus *eventus*, para asegurar su supervivencia en el tiempo y en la memoria de la humanidad.

En este ensayo nos proponemos indagar cuáles fueron los tópicos constitutivos del tema de la guerra y de la violencia en la principal literatura renacentista, me refiero a aquellas obras que gozaron de mayor prestigio y difusión, tanto el específico *Arte della Guerra* de Maquiavelo, así como otros ensayos que conformaron entonces la mentalidad ya belicista ya pacifista del Renacimiento: el *Democrates Secundus* de Juan Ginés de Sepúlveda, versando sobre las justas causas de la guerra, y el adagio *Dulce bellum inexpertis*, la obra emblemática que dedica Erasmo a combatir dialéctica y pacíficamente contra la guerra. A tal propósito, contribuye por el flanco romance la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del P. Bartolomé de las Casas, gracias a la dimensión enunciativa que alcanza en la obra la perspectiva del vencido, lo que en cierto modo le vincula a la tradición épica de Lucano.

Las pautas de estilo y narración que sigue la escritura política y propagandística durante el Quinientos empiezan a cimentarse en el *De viris illustribus* de Petrarca a fines del Trescientos y son ya el nuevo edificio historiográfico que el humanismo requiere a principios del Cuatrocientos con las *Historiae Florentini populi* de Leonardo Bruni. Frente al compilador medieval, interesado en armonizar la yuxtaposición de fuentes y autoridades con el criterio de su mayor o menor 'probabilidad', Bruni cifra en el testimonio antiguo su único valor, situándose al margen de cualquier probabilismo escolástico. Su narración se apoya en la autoridad antigua y en una cierta verosimilitud que emana primariamente de la realidad concreta y cercana de la propia ciudad de Florencia, bien entendido que la *auctoritas* derivada de un mayor o menor acuerdo entre los testimonios nunca puede imponerse sobre el emancipado *iudicium* –el criterio subjetivo de la racionalidad– del humanista¹. Serán los *studia humanitatis*, en gracia a la centralidad lingüística y literaria de la gramática, poética y retórica, los que determinarán los cambios en la metodología y praxis de la historia y filosofía moral restantes. Pues entre las formas posibles de restauración de la Antigüedad el Humanismo pondrá su énfasis en la *imitatio* literaria, lo que determinará dentro del currículum de estudios esa supremacía retórica y previa adecuación lingüística con la reconquista de las lenguas clásicas. Al adoptar el Humanismo esta práctica imitativa

1. Quien mejor ha discriminado las relaciones entre humanismo y escolástica ha sido R. FUBINI, «Umanesimo e Scolastica. Saggio per una definizione», *Medioevo e Rinascimento* 18 (2004), pp. 165-174 (167).

como estándar de civilización y conocimiento se facilita la transferencia de lo clásico *ad vitam*. El *exemplum* es el otro modo de vinculación histórica y moral entre mundos diversos y distantes. A finales del Cuatrocientos importaba «verificar la función que lo antiguo con todas sus pompas lingüísticas y anticuarias había de tener en la vida diaria»². La erudición no se entiende si no es aplicada. Las *litterae* a cuyo estudio aleccionan los humanistas nos ayudan a discurrir ante cada concreta demanda del cotidiano existir. La historia revelada en las *litterae* se erige en *spectaculum* (ya no cabe un *speculum* teológicamente edificante), escenario multiforme donde sus variadas imágenes o *exempla* cifran la «evidencia» histórica en cuya contemplación modelará el hombre la *recte vivendi normam* que Guarino de Verona le suponía. Ya no seducían intelectualmente las obsoletas crónicas medievales gobernadas por las reiterativas *translationes imperii (et studii)* o por las inamovibles «edades del mundo»³.

Los acontecimientos políticos y dinásticos que conoce España durante el siglo XVI harán de ésta la primera potencia de occidente, con unos monarcas, Carlos V y Felipe II, que creen contar con el favor de la divinidad y ser los herederos del antiguo imperio cantado por Virgilio en la *Eneida*. Como con aguda concisión ha señalado L. VILÀ, la poesía épica del Renacimiento español incorporará el modelo laudatorio virgiliano con que construir el discurso imperial de su literatura. Tales vínculos entre la realidad histórica y la tradición nos aconsejan abordar su estudio de manera conjunta. Pero también si queremos obtener una visión supragenérica y una más comprehensiva valoración de las constantes narrativas de esta literatura imperial, el estudio que hagamos de la poesía épica y de la prosa historiográfica tendrá que ser por fuerza comparado, no sólo desde sus modelos antiguos, sino también incorporando la mediata referencia a mucha de la ensayística sobre el problema de la guerra y la conquista, que por esas fechas posee ya unos rasgos bien definidos⁴.

En términos generales el modelo clásico por antonomasia es Virgilio tanto en el nivel de la *inventio* (intertextualidad) como en el de la *dispositio* (articulación del relato), quedando Lucano y la poesía flavia y cristiana (Prudencio) para influir en el nivel elocutivo y en la tonalidad de muchas escenas, algo que sucede en la épica romance con mayor arraigo que en la neolatina. La influencia de Virgilio es bien notoria en la *Bernardina* de Juan de Vilches (1544), un poema

2. Cf. V. FERA, «L'Imitatio», en *Il latino nell'età dell'Umanesimo*. Atti del Convegno (Mantova, 26-27 ottobre 2001). A cura de Giorgio Bernardi Perini, Firenze, Leo S. Olschki [Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, Miscellanea 12], 2004, pp. 13-33 (20).

3. Véanse E. GRASSI, *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 93-99; junto a T. JIMÉNEZ CALVENTE, «Teoría historiográfica a comienzos del siglo XVI», en A. ALVAR EZQUERRA, coord., *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 197-215.

4. Ofrece L. VILÀ un excelente balance en «La épica española del Renacimiento (1540-1605). Propuestas para una revisión», *BRAE* 83 (2003), pp. 137-150 (137-138), con lo fundamental de la bibliografía para las obras en romance y para las latinas.

en tres libros donde se celebra el triunfo en 1541 del general de galeras Bernardino de Mendoza, que buscaba contrarrestar las incursiones turcas sobre la isla de Alborán. En él la voz narradora dominante es mitológica y se la reparten dos divinidades marinas (Tritón y Neptuno). Como sostenido es su clasicismo estructural: invocación y proposición, narración sumaria de los hechos y catálogo de tropas; comparaciones y exclamaciones; ‘tempestad marina’ como gozne narrativo; etiología del turco y del linaje de don Bernardino. Clásico es también el intertexto: concepto de ‘héroe’, del ‘soldado impío’ y de las ‘malas artes’. El modelo lucáneo se hace más perceptible en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, donde se aprecia lo sustancial del estilo lucáneo. En pocas líneas O. Paz lo ha dejado todo dicho sobre este poema. Su lectura le resulta «a un tiempo fatigosa y conmovedora», con un estilo monótono como «el trote de un escuadrón de caballería en un llano», pero bien compensado por «la sobriedad, el realismo y cierta nobleza viril». Con todo, su mayor mérito estriba en «la lección de moral poética» que para Paz significaba en su tiempo «la exaltación del enemigo, el cacique Caupolicán», que por aquel entonces acostumbraba a «deshonrar a los vencidos»⁵. Este reconocimiento y valor narrativo que Paz asigna a la perspectiva de los ‘vencidos’ revela la misma lucidez crítica que en los años 90 del siglo pasado empieza a observarse en el estudio comparado de la épica, destacando la transformación radical que supone la *Farsalia* de Lucano al convertir la «derrota y la celebración de sus víctimas» en el foco de su narración y perspectiva gracias a la cual «se cuestiona la legitimidad de la victoria en una guerra civil y, lo que es más, se declara la supremacía moral del vencido, [...] planteamiento que obliga a reformular el código épico, y supone un vuelco en la concepción tradicional romana de la guerra, que no asume la derrota»⁶.

En la Europa y en el correr del tiempo de pleno Quinientos la literatura que gira en torno a hechos militares se beneficia de los nuevos modos humanísticos de narración, de mayor estilización y una más compleja estructuración y manejo de ideas de lo que fueron capaces las crónicas medievales.

CONCEPTUALIZACIONES DE LA GUERRA EN EL RENACIMIENTO

La organización militar tiene en el Renacimiento para su principal teórico un papel determinante y muy imbricado en la política. En el proemio a su *Del arte de la guerra Arte* Nicolás Maquiavelo nos confirma que la común opinión de su

5. Cito por la edición de sus *Obras Completas* en «Galaxia Gutenberg». El fragmento corresponde a «Contar y cantar», *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999 [pero escrito en 1986], *OC I*, pp. 768-786 (778).

6. La obra señalada es la de D. QUINT, *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, 1993, pp. 131-209, aunque los extractos pertenecen a J. BARTOLOMÉ, «La narración de Farsalia como derrota en Lucano», *Emerita* 74 (2006), pp. 259-288.

tiempo establecía una radical disociación entre la vida civil y la militar, exagerando lo que en una es normal y corriente hasta los extremos de rudeza y violencia que identifican el comportamiento y el lenguaje de la otra. Pero su consideración retrospectiva en las antiguas instituciones griegas y romanas nos dice mucho de la mutua conformidad existente entre la política del bien común y su inexcusable protección militar, de manera que la vida de los soldados podía en buena lógica servir de ejemplo e imitación para la sociedad:

Pero, como la institución militar se corrompió totalmente y se alejó infinitamente del antiguo modelo, surgieron estas funestas opiniones que hacen odiar la milicia y evitar el trato de quienes la ejercen. Convencido yo, por lo que he podido ver y oír, de que no es imposible reconducirla a los antiguos modelos y devolverle al menos en parte su pasada virtud, decidí, para no pasar este tiempo de ocio, sin hacer cosa alguna, escribir lo que sé del arte de la guerra, con el fin de complacer a quienes aman los hechos de los antiguos. Y, aunque sea atrevimiento tratar de algo que no es mi profesión, no creo errar al acometer de palabra algo que otros, con mayor arrogancia, acometieron de hecho; porque los errores en que yo pudiera incurrir escribiendo se podrían corregir sin daño alguno, mientras que los que se han cometido en el terreno de los hechos sólo se pueden conocer tras la caída de los imperios.

Resulta significativo en el texto el valor ejemplarizante que Maquiavelo atribuye al «antiguo modelo» y la vicaria utilidad de su escritura al servicio modélico de la acción; de una acción política, que si como *eventus* sólo se hace inteligible «tras la caída de los imperios», su contemplación deviene no obstante simultánea de su misma escritura. Forzado a «ragionare dello stato», como le reconoce en carta a su amigo Francesco Vettori, esta moralidad –tan salustiana– de la escritura convertida en acción legítima, la narración histórica con que decide «pasar este tiempo de ocio», tras haber vuelto a manos de los Médici en 1512 la república de Florencia. A partir de ese año compondrá lo sustancial de su obra: *Il Principe*, los *Discorsi sopra la prima decada di Tito Livio* y el *Arte della Guerra*.⁷

En estos tres importantes tratados del pensamiento político y militar de la era moderna, pero en general en toda la narrativa de tema bélico, nos asaltan tópicos o conceptos que para nuestro imaginario colectivo resultan sumamente fructíferos: la idea del ‘enemigo’ como una alteridad en discordia, no empática, sustantivado siempre en el ‘bárbaro’ o la ‘barbarie’, y que la literatura renacentista de Occidente identificará con el ‘turco’, ‘árabe’ o la ‘herejía mahometana’. A tal propósito resulta revelador el capítulo final del *Príncipe* constituido en una «exhortatio

7. Me baso en N. Maquiavelo, *Del arte de la guerra*, con estudio preliminar, traducción y notas de Manuel CARRERA DÍAZ, Madrid, Tecnos, 2008 [= 1ª ed. 1998]. Para esta imbricación del poder militar en la vida política sigo el estudio de F. GILBERT, «Dell'Arte della Guerra de Nicolás Maquiavelo en su circunstancia histórica», que sirve de lúcido colofón a esta misma edición, *ibid.*, pp. 251-324.

ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam», una exhortación dirigida a un príncipe ideal que lidere una Italia completamente asolada liberándola de la bárbara crueldad⁸:

... en el momento presente, era necesario para conocer la virtud de un espíritu italiano que Italia se viera reducida a la condición en que se encuentra ahora: [...] sin un guía, sin orden, derrotada, despojada, despedazada, batida en todas direcciones por los invasores y víctima de toda clase de desolación. [...] Así que permanece sin vida, esperando quién podrá ser el que la cure de sus heridas y ponga fin a los saqueos de Lombardía, a las extorsiones en Nápoles y en Toscana, y le limpie esas sus llagas desde hace ya tanto tiempo emponzoñadas. Se puede ver cómo ruega a Dios que le envíe alguien que la redima de estas crueldades y ultrajes bárbaros.

Siempre la desolación y la crueldad son notas que acompañan la caracterización del bárbaro, de manera que el recurso a la guerra sea no sólo necesario como defensa sino incluso justo cuando no queda otra esperanza. Y para autorizarla ahí está el clásico Tito Livio: «iustum enim est bellum quibus necessarium et pia arma ubi nulla nisi armis spes est». La guerra es, pues, una «empresa justa» presta a combatir cualquier «bárbara tiranía», todo ese padecimiento de «aluviones extranjeros» a que alude Maquiavelo en el final de su exhortación⁹.

Un debate muy vivo a lo largo del siglo XVI se centra en la licitud o ilicitud de la guerra. Esta cuestión recorre de cabo a rabo los tratados *De iustis belli causis* (J. Ginés de Sepúlveda, h. 1550), *Dulce bellum inexpertis* (Erasmus, 1515) y la *Brevísima relación de la destrucción de Indias* (B. de las Casas, 1552). Esta lista de obras específicas sobre los problemas inherentes a la guerra (contra el turco) y la conquista (americana) se puede ampliar con otras de Erasmo como la *Querella pacis* (1517) y *Utilissima consultatio* que escribe Erasmo el 17 de marzo de 1530 a propósito de la declaración de guerra a los turcos. Este ejercicio deliberativo erasmiano se propone como otros suyos desde el conocimiento forjado en la experiencia (*utilissima*), buscando reconducir y refutar dentro del universo cristiano aquellas conductas proclives a la guerra. Esta enunciación transforma el modesto comentario de un salmo en un asunto deliberativo de similar alcance general. Así la enarración del Salmo XXVIII (*Afferte Domino*,

8. Cito por la traducción de Miguel A. GRANADA, N. Maquiavelo, *El Príncipe*, Madrid, Alianza, 2000 [= 1981], cap. XXVI, pp. 138-139.

9. Esa extranjería y tiranía que lamenta Maquiavelo no se concreta en un enemigo unitario, sino en las distintas naciones europeas con que las distintas repúblicas de Italia mantienen coaliciones, que les lleva en la práctica a estar enfrentadas entre sí, mientras que España, Alemania, Francia e Inglaterra sí que gozan de esa cohesión interna que Maquiavelo creería resolver con la propuesta de reforma militar que entraña su *Arte*, expresión por igual de su reformismo político. Su empeño regeneracionista vincula la milicia, y por tanto la guerra, con la política. Véase el estudio preliminar de M. CARRERA DÍAZ, *op. cit.*, pp. xvi-xix.

fili Dei &c.) se sobrepuja en una *Utilissima consultatio de bello Turcis inferendo* (1530) con estructura de epístola al jurisperito Johan Rinck, cuya atmósfera meditativa y fluir de conciencia convierte la palpitante cuestión turca en un sobrio ejercicio de introspección espiritual. Sin descuidar las correspondientes de Luis Vives (*De concordia et discordia in humano genere* y *De Europa dissidiis et bello Turcico*), tan entrañadas textualmente con las de Erasmo. En fin, ya dentro de las prácticas historiográficas y muy al cabo de estas polémicas sobre la guerra justa en el primer tercio del siglo XVI están los fundamentos jurídicos de que se sirve Antonio de Nebrija en el arranque de su *Bellum Navariense* para justificar la anexión de Navarra por el Rey Católico *de iure gentium et divino atque humano*.

Cuando la legalidad afirmada se sustancia, como era inevitable en aquellos tiempos de reforma y contrarreforma, con fuertes dosis de teología, la doctrina religiosa introduce una asimetría radical. Con la religión como su fundamento la guerra se eleva al rango de lo absoluto. El universalismo de aquélla hace irremediable cualquier confrontación y la fe dogmática en que se sustenta anula cualquier posibilidad de entendimiento con el adversario, un adversario que, como infiel, sólo podrá dejar de serlo con su previa conversión. Conversión o aniquilación. La retórica religiosa sustenta la afirmación del grupo en la aniquilación del contrario. Un artículo de fe no exige otra justificación que la de ser creído. Ya Poggio Bracciolini reconocía a finales del siglo XV que la fe no reclama razón sino credulidad, y para Lorenzo Valla devenía paradoja la escolástica explicación racional de la fe, porque la fe equivale a una persuasión que no precisa de pruebas posteriores¹⁰. Ni que decir tiene que era el escolasticismo radical y aristotélico el sustentador de tales formas extremas del pensamiento y comportamiento dominantes. Porque también la teología como ciencia entonces privilegiada del conocimiento mostraba en su seno bandos enfrentados, de entre los que sobresalía el gigante de Rotterdam.

En el pensamiento de Maquiavelo era determinante el ideal aristotélico del ciudadano armado que lucha por su libertad, más comprometido al propósito que cualquier ejército de mercenarios, y considerando la guerra como una forma de continuar la política por otros medios. De hecho, la existencia compatible entre el 'bien común' y el 'temor de Dios' está condicionada a la 'protección militar' (*Arte, proem.*):

... porque todo cuanto se establece en una sociedad para el bien común de los hombres, todas las instituciones que regulan la vida en el temor de Dios y de la ley

10. La cita de Poggio la documenta Coluccio Salutati en su *Epistolario* IV, 1, p. 160 (ed. F. Novati, Roma 1905): «si velles probare, nil possis adducere preter fidem, in qua nulla ratio queritur, sed credulitas sola». La de Valla es de *Elegantiae* V, 30: «qui persuasus est plane acquiescit nec ulteriorem probationem desiderat». Extraigo los datos y referencias de R. FUBINI, «Umanesimo e scolastica. Saggio per una definizione», *Medioevo e Rinascimento* 18 (2004), pp. 165-174 (171 y 173).

resultarían vanas si no se dispusiera de mecanismos que las defendiesen. [...] Si en los demás aspectos de la vida ciudadana y nacional se ponía la mayor diligencia en mantener a los hombres fieles, pacíficos y temerosos de Dios, ésta, en la milicia se extremaba. Porque, ¿a qué hombre debe exigírle la patria mayor fidelidad sino a aquél que ha de jurar morir por ella? ¿Cuál debe amar más la paz, sino aquél al que sólo la guerra puede dañar? ¿En cuál debe haber más temor de Dios que en aquél que, arrojando diariamente infinitos peligros, más necesita ayuda?

En Erasmo, por el contrario, se da un rechazo frontal sin matices ni vinculaciones condicionadas a la guerra, de maldad desmedida e intrínsecamente destructora, del que ofrece una definición al comienzo de su *Dulce Bellum inexpertis*:

... certe bellum est, quo non alia res vel magis impia, vel calamitosior, vel latius perniciosa, vel haerens tenacius, vel tetrrior et in totum homine indignior, ut ne dicam Christiano. At dictu mirum, quam hodie passim, quam temere, quam quavis de causa suscipitur, quam immaniter ac barbarice geritur, non tantum ab Ethnicis, verum etiam a Christianis, nec profanis modo, verum etiam a sacerdotibus et episcopis, nec solum a iuvenibus et imperitis, verum etiam a senibus et toties expertis, nec a plebeis tantum et vulgo natura mobili, sed potissimum a principibus, quorum officium erat temerarios stultae multitudinis motus, sapientia rationeque componere. Neque desunt Iureconsulti ac Theologi, qui ad ista tam nefaria faces admovent et frigidam, quod aiunt, suffundunt. Quibus rebus fit, ut nunc bellum adeo recepta res sit, ut demirentur homines esse cui non placeat; adeo probata, ut impium ac pene dixerim haereticum sit, improbase rem unam omnium ut sceleratissimam, ita miserrimam quoque.

La guerra sucede y se justifica en todos los niveles religiosos, ideológicos y de edad y en todos los estratos sociales, incluso entre los profesionales de mayor rango y prestigio social (abogados y teólogos). La guerra como el mayor acto criminal se ha convertido en costumbre, se ha institucionalizado hasta el punto de ser considerada herejía su no aceptación.

La ardua cuestión legal de la guerra conoce durante la mitad del Quinientos otro foco de controversia en la licitud de la conquista y expansión imperial de España por los territorios entonces llamados de Indias. En 1550 se edita en Roma la *Apologia pro libro De iustis belli causis* de Juan Ginés de Sepúlveda, un humanista de formación y vocación, que sin embargo escribe *more scholastico* una obra cuyas primeras palabras la denominan *Summam illius quaestionis de bello Indico*: sin duda guiado por el conocimiento y convicción de que en este debate teológico las armas que mejor defendían la legalidad de la conquista habían de ser de concepción escolástica¹¹. Por su parte, en el flanco de los que

11. Me baso en la ed. de la obra de A. MORENO-Á. LOSADA, Pozoblanco, Europa Artes Gráficas S.A., 1997, pp. 136-222.

en tan «maravilloso descubrimiento» se determinaron a referir «las matanzas y estragos de gentes inocentes» destaca el P. Bartolomé de las Casas, quien en 1552 publica su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, también denominada «suma», aunque con el preciso sentido de ‘breve relato’ que descubre el mismo título. Tanto la *Apología* como la *Relación* concentran su discurso en la perspectiva del ‘otro’: para Sepúlveda son los «Barbari, quos ‘Indos’ vocamus»; para Las Casas son «aquellas indianas gentes, pacíficas, humildes y mansas que a nadie ofenden». Conviene que atendamos a la disposición de ideas que traza el *Argumento*:

Todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno, y después en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las vido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas, por hazañosas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo. Entre éstas son las matanzas y estragos de gentes inocentes, y despoblaciones de pueblos, provincias y reinos que en ellas se han perpetrado, y que todas las otras no de menor espanto

Para Las Casas las cosas «admirables y no creíbles» que han «añublado y puesto silencio» a otras hazañas del pasado no son precisamente positivas, sino esas «matanzas y estragos» y «otras no de menor espanto». Son las mismas cuya relación oral causó en los oyentes «una manera de éxtasis y suspensión de ánimo» y por las que fue requerido para que «pusiese algunas con brevedad por escrito». Esta dualidad de marcado contraste que el autor observa entre la naturaleza ‘maravillosa’, que recorre todo el proceso del descubrimiento, y el ‘terror’ como tema específico de su relato, «los males y daños, perdición y jacturas... de aquel vastísimo y nuevo mundo de las Indias» que enuncia en el *Prólogo* de la obra, sin duda que nos suspende el ánimo en igual medida que lo consigue la decisión de Lucano en *Farsalia* de cantar «guerras más que civiles y la legalidad otorgada al crimen..., la ruina común», cuando su inmediato predecesor en la épica había adoptado la convención mítica de cantar «las armas y al héroe venido de las costas de Troya». Con esto quiero apuntalar mi idea de que es en los textos romances donde sus autores se comportan con una más acusada individualidad literaria, proponiendo en su organización del relato, no necesariamente en el nivel del estilo, unos modelos o lecturas menos habituales y de mayor calado crítico.

LA ENUNCIACIÓN EXHORTATIVA: DE CRITERIO ESTILÍSTICO A PRINCIPIO NARRATIVO

Es fácil pensar, con Quentin Skinner, que las posturas contrarias a la guerra son en la teoría y en la práctica una evolución madura y crítica que el

llamado humanismo del Norte hace del primordial humanismo italiano cuatrocentista¹², pero maduración sólo si encauzada en el horizonte transformador de los *studia humanitatis*: «el programa intelectual más adecuado para entender y orientar las realidades asimismo recientes o en trance de mutación»¹³. Puede pensarse también que el empuje dado al pensamiento por el triunvirato de humanistas que forman Erasmo, Budé y Vives va a conseguir arrinconar el aristotelismo político y teológico, pues ni su lenguaje ni su verdad resultan ya útiles para conocer la realidad, sustituyéndolo por un eclecticismo de saberes lingüísticos y literarios cuya mejor elocuencia será traducirse *in actum*, apto para encarnarse en una forma de vida. En un significativo fragmento del adagio *Dulce bellum inexpertis* (ed. Leiden, p. 968), como conclusión parcial de una larga digresión cuestionando los pretextos que justificaban la guerra contra los turcos, Erasmo no quiere decir que renuncie a ella si la iniciativa ha sido turca, pero nos deja meridianamente claro que una guerra atribuida a Cristo debe conducirse con armas y espíritu cristiano, sin violencia y saqueos, un ofrecerse (*adferre*) sin imposiciones:

Non haec dixerim, quod in totum damnem expeditionem in Turcas, si nos ultro impetant, sed ut bellum, cui Christum auctorem paretextimus, animis Christianis Christianique praesidiis geramus. Sentiant sese ad salutem invitari, non peti ad praedam. Adferamus ad illos mores Evangelio dignos, si lingua deerit, quibus cum illis congregiamur. Magnam habebit eloquentiam et ipsa vita. Adferamus fidei professionem simplicem vereque Apostolicam, non tam articulis humanitatis additis oneratam. Ea potissimum exigamus ab illis, quae nobis aperte sacris voluminibus et Apostolorum litteris tradita sunt. In paucis facilius erit consensus, et facilius constabit concordia, si in plerique liberum erit in suo cuique sensu abundare, tantum ut absit contentio.

La lucha del *miles christianus* consiste en convencer al contrario, hacerle sentir y conocer (*sentire, sensus, consensus*) por medio de la palabra, y si ésta faltara, ofrézcase entonces una forma de vida acorde con el evangelio, nada habrá más elocuente que el propio ejemplo de una vida sencilla y apostólica moldeada sobre los textos sagrados, sin los onerosos articulados de fe añadidos por el

12. Q. SKINNER, *Los fundamentos del pensamiento político moderno. I. El Renacimiento*, México, F.C.E., 1985 [trad. de la 1ª ed. inglesa de 1978], en especial las pp. 272-291 centradas en «La crítica humanista del humanismo». En un sentido más concreto, véase también J.A. FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, *Juan Ginés de Sepúlveda: la guerra en el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007.

13. La cita pertenece a F. RICO, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2002, p. 106, pero para hacernos una idea más cabal de su fina disección añadamos lo que le sigue: «La causa de las letras se fundió mil veces con la toma de partido ante los acontecimientos que estaban transformando el continente, encauzó la conciencia de crisis, la respuesta a los conflictos, los deseos de reforma. Con más fuerza que nunca, los *studia humanitatis* fueron a principios del Quinientos la cultura nueva de una nueva época».

hombre. La concordia que asegura y hace duradera la paz se asienta en pocos artículos de fe y en mucha libertad de juicio que anule toda controversia: el *iudicium* emancipado de la *auctoritas*. En fin, una teología neoinstrumental –si se me acepta el neologismo creado a partir de su *Novum Instrumentum*– esencial y enfrentada en la práctica a la abstracta teología escolástica. Erasmo fue capaz de construir un relato teológico de conversión y testimonio de una «inocencia, caridad y paciencia», que invalida como naderías (*de nugis*) las causas habituales de la guerra; un relato que persigue dar expresión a un Cristo que es «caridad y paz» y que debe encarnarse en las obras y forma de vida; un relato obsesivo con la causa de la paz (*pacis studium*):

... in summa, si praestamus haec tria sine quibus nemo Christiani cognomen promeretur: innocentiam, ut puri simus a vitiis; caritatem, ut bene mereamur, quantum fieri potest, de omnibus; patientiam, ut malefacientes toleremus, et, si licet, injuriam beneficiis obruamus, quaeso, quod bellum possit inter nos de nugis existere? [...] Si Christum auctorem agnoscimus, qui caritas est, et nihil docuit, nihil tradidit, nisi caritatem et pacem, agedum non titulis et insignibus, sed factis hunc exprimamus et vita. Amplectamur pacis studium, ut Christus vicissim agnoscat suos.

Estamos ya en la *conclusio* definitiva, donde la retórica clásica se nos está haciendo bien visible y más propicia para la *pietas* contemporánea; donde hartos de tantas guerras y calamidades debiera tocarnos el deseo de paz. Una paz insistentemente asociada a Cristo y al Papa León X, con cuyo elogio Erasmo pondrá fin al adagio. En este Papa, y no en el belicoso Julio II, ve Erasmo a un nuevo Salomón pacificador con todos los atributos de un ‘héroe’, que representa a Cristo en la tierra y es visualizado en el espejo de los *studia humanitatis*: todos sus esfuerzos y planes los pone en conseguir la *communis concordia*, una concordia general del orbe cristiano, vale decir occidental. Porque este cordero a la hora de hacer daño y león rugiente frente a los adversarios de la *pietas* (‘espiritualidad’, ‘sentimiento religioso’), según comparación muy frecuente en Agustín¹⁴, es descendiente de aquellos ilustres Médici, cuya *civilis prudentia* hizo florecer la ciudad de Florencia y cuya casa fue *bonarum disciplinarum praesidium*:

... Pontifex Maximus Leo nominis huius Decimus, qui vere pacifici Solomonis Iesu Christi vices gerit in terris, agnus ad nocendum, leo rugiens adversus ea quae sunt adversa pietati, cuius omnia vota, omnia consilia, omnia conatus huc tendunt, ut quos communis copulat fides, eos et communis iungat concordia. [...] Ipse placidum ac mite fortitus ingenium a teneris, ut aiunt, unguiculis, humanis litteris ac mansuetioribus

14. Conformémonos, entre muchos, con *Enarrationes in Psalmos* 108,26: «leo propter alium, agnus propter alium; non tamen alius, quia nec fortis est agnus, nec innocens leo; Christus autem et innocens est ut agnus et fortis ut leo»; y con *Sermones* 263: «ipse leo dictus est, ipse agnus dictus est; leo propter fortitudinem, agnus propter innocentiam; leo quia invictus, agnus quia mansuetus».

Musis est initiatus, inter eruditissimos viros ac velut in Musarum gremio educatus, vitam ac famam inculpata, et ne in liberrima quidem civitate Roma, ulla unquam sinistri rumoris adpersam macula, ad summum Pontificium attulit.

Pocos como Erasmo capaces de bienmaridar la *fides Christianae* con las *bonae disciplinae* del clasicismo¹⁵. La larga exhortación va llegando a su fin y los deseos de Erasmo referidos a este héroe «bueno y pacífico» tienen una dimensión global, como global es la guerra que tiene agotado al género humano (*rebus humanis longa bellorum tempestate fessis*). Posea, pues, el pontífice Julio toda esa gloria militar hecha de dolor y destrucción universal, que ya le opondrá «nuestro León» la paz del orbe, gloria de lejos la más auténtica:

Sit penes Iulium belli gloria, habeat ille sibi suas victorias, habeat sibi magnificos triumphos. Quae quam deceant Christianum Pontificem, haud est mei similium pronunciare. Dicam hoc modo: gloriam illius, qualiscunque fuit, cum plurimorum exitio doloreque conjunctam fuisse. Longe plus verae gloriae pariet Leoni nostro pax orbi reddita, quam Iulio pepererunt tot bella per universum orbem, vel excitata fortiter, vel gesta feliciter.

Para cerrar este tema de la *concordia* o ‘fraternidad’ de estirpe estoica por la que Erasmo ve la guerra como un fratricidio, puede venirnos de perlas leer la concepción opuesta que el poeta Baptista Spagnoli poetiza en su *Exhortatio in Turcas*, obra que interesa más por su modo de enunciación y de la que hablaremos acto seguido. Aunque antes de hacerlo leamos lo que dice de esa concordia y en qué ideas la sustancia, precisamente en la *conclusio* de la exhortación final, lo que nos habla de la importancia que concede y que en su época le era concedida a esta idea (fols. 90v-91r):

Nunquam tanta fuit (modo sit concordia) virtus
Christigenae vobis. Odi inveterata facessant.
Sint sedati animi, sit concinnata voluntas.
Pendet ab his commune bonum, victoria rerum
pendet ab his tantum, vestrum est telluris et undae
imperium, facinus si conspiratis in unum.
Talibus incoeptis Deus aspirare paratus
festinare monet, quod si contentis huius
ultor erit vestri sceleris talisque sequetur
ultio...

15. Extracto estas ideas de su adagio *Dulce bellum inexpertis* según el texto de la ed. de Leiden, t. II, p. 970 (nº 3001 en la ed. de Amsterdam). Pero tan magras literalidades no hacen honor a la más honda y fecunda visión *ex studiis humanitatis*, que de Erasmo ofrece F. Rico, *El sueño...*, en especial pp. 114-126, respecto de «la efectividad del maridaje erasmiano entre *bonae* y *sacrae litterae*». Nada más clásico que dejar caer una expresión proverbial como «a teneris unguiculis», Cic. *Fam.* 1,6,2, a la que también le dedica el adagio nº 651.

La *concordia* del Mantuano no existe de hecho, es sólo un fuerte deseo junto al poder real de la *virtus* entre los cristianos. Como en Erasmo, de ella también depende el *commune bonum*, mas muy diferentes las circunstancias que lo secundan. En Baptista Spagnoli se plantea como una consecuencia derivada del ejercicio del *imperium* y de las ‘victorias militares’ que afirman esa dominación por tierra y por mar. No estamos ante el Dios individual y contemplativamente interior de Erasmo, su Dios es abiertamente exterior y tiene la actividad de un general de los ejércitos, es hiperactivo (*festinare*) y vengativo (*ultor*), no el Dios caritativo y pacífico de Erasmo. Este Dios del Mantuano –y empiezo a verter el comentario circundante de Badius– es ante todo un gran retórico, posee tan gran poder persuasivo que en el final de la misma exhortación no se precisa tal, ha hecho de su muerte un acto de redención humana y de unidad colectiva de la cristiandad, pero este amor y bautismo, esta fe y religión tan globales como externas y circunstanciales al hombre, se coordinan en unidad y necesidad de vencer, no para ellos, sino para Cristo, de ansiedad de victoria y trabajo armados al mando de un general celeste para someter triunfalmente a toda la tierra, del máximo esfuerzo para una recompensa eterna¹⁶:

Sed quid opus maiori animos accendere nixu?
 Christi omnes gentes una sumus, respublica Christi
 est vestris imposta humeris, lotum omnibus uno
 fonte caput. Christo aequae omnes moriente redempti.
 Omnibus una fides, unum cognomen et una
 religio, sit et unus amor, sit et omnibus una
 optio et assumptis idem labor omnibus armis.
 Vincere non vultis vobis? At vincere Christo
 est opus et reparare armis decus imperiumque
 Ite in bella simul coelo duce et auspice Christo
 atque triumphatis spirate ad Olympica terris
 Regna, ubi mercedem referet deus omnibus amplam.

Esta enunciación del convencimiento de propios y extraños, en el decoroso

16. Esta idea de «vencer en interés de uno mismo» define en *Farsalia* la ritual *devotio* de Catón a la causa de Pompeyo y con ella concluye su conversación con Bruto decidiendo participar en la guerra civil (2,322-323): «... ideo me milite vincat, / ne sibi se vicisse putet». Sic fatur...». El Mantuano es consciente de su relevancia y con ella remata su exhortación, donde incorpora también otros conceptos clave, como el de «unidad frente a diversidad», que en Lucano es el fundamento del discurso de César arengando a sus soldados antes de la batalla decisiva (7,235-336). Allí César trata de ocultar el carácter civil de la guerra subrayando la diversidad del bando enemigo por la presencia en él de jóvenes griegos o por ser una turba de bárbaros que hablan distintas lenguas (7,264-329). Con todo, para este tema la fuente clásica por excelencia es Virgilio, donde Augusto conduce un ejército solo de itálicos y Antonio una variada tropa bárbara por sus atuendos, armas y lenguas (*Aen.* 8,678-723).

marco del *movere* para tiempos tan plagados de controversia política y religiosa, obtiene muy estimables resultados en los medios poéticos. Así, el renombrado carmelita Baptista Spagnoli Mantuano escribe su *Obiurgatio cum exhortatione ad capiendam arma contra infideles ad Potentatus Christianos* (1513). Es un poema parenético dirigido a los poderosos del orbe cristiano animándoles a combatir al infiel en la segura perspectiva –como explica su comentarista Badius– de tratarse de un *pium facinus*, porque la guerra parece ejercer una poderosa atracción para que los príncipes cristianos reparen moralmente la deshonra que por su negligencia sufre Cristo en la tierra (templos convertidos en establos, serviles ante los herejes mahometanos considerados serviles, siros, sabeos, capadocios, armenios). Pero una reparación que reclama venganza y responder con igual violencia a la padecida (destrucción material, masacres humanas), y donde descubrimos la equiparación del ‘pacifismo’ (*imbelles*) con ‘pusilanimidad’ (*segni animo*):

O immemores coeli Reges populique patresque
 quis sua commisit coelestis ovilia pastor,
 sic sinitis Christo illudi? toleratis equorum
 in stabulum delubra dari? violata potestis
 templa pati servire Syro? servire Sabaeo?
 Cappacodi? Armenio? Cilici? Phrygioque colono?
 Regna tot excidium passa et tot caesa virorum
 milia, tot canibus proiecta cadavera fertis
 segni animo imbelles et inulta relinquitis? O me...

Por ello, el poeta deja para el final su apóstrofe a la real stirpe de Cristo con la evidencia de tener que tomar las armas para vengar la causa indefensa de Dios:

O Christi regale genus cui debita regna
 aequoris et terrae, viden ut sine vindice causa
 indefensa Dei dudum tua postulat arma?

Al exordio le siguen especiales exhortaciones a que emprendan el combate contra los turcos al Sumo Pontífice y a los reyes de Panonia, de Francia, de las Españas, de Lusitania, de Navarra, de Britania, de la Dacia, de Polonia, Prusia y Rusia, al Senado veneciano; a Francisco Gonzaga, marqués de Mantua. El poema último se encomienda de nuevo a la generalidad de las naciones cristianas (*Ad omnes Europa principes ac populos Christofideles*), pero si en la sátira parenética del primero se les imprecaba a las gentes cristianas su fomento del crimen y el engaño (*O male consultae gentes cognomine tantum / Christigenae scelerum altrices fraudumque magistræ*), en éste, y sin perder el tono imperativo, ya son *magnanimæ Europæ gentes advertite nunquam...*

La importancia de dotarse de un estilo y erigirlo en criterio estructurador la encontramos entre los principales historiadores de la España renacentista. Favo-

rables al descubrimiento tenemos las ocho *Decades de orbe novo*, el relato del descubrimiento americano escrito por Pedro Mártir de Anglería (la primera década en Sevilla en 1511, las tres primeras por A. de Nebrija en Alcalá en 1516 y las ocho completas en 1530 por Miguel de Eguía). Con el fundamento de los *commentarii* y una distribución clásica en libros y capítulos, al amparo de su benefactor Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, describe de manera intuitiva y completa las islas de las Indias occidentales, su fauna, flora, costumbres y leyendas religiosas de los indígenas. Propuesto como una forma de *laus Hispaniae*, la escritura es el instrumento privilegiado para revelar y comunicar universalmente este ensanchamiento y descubrimiento geográfico, y su estilo ha de ser no el propio del historiador sino el más personal de la epístola, el de quien recoge las noticias con brevedad, sencillez y arrebato (Dec. I 10, p. 76)¹⁷:

Magna **laude** digna est hac nostra tempestate Hispania, quae **latentes hactenus tot Antipodum myriadas** nostris gentibus cognitatas effecerit **ingenioque polentibus** amplam adeo scribendi materiam praebuerit. Quibus ego iter aperui cum **ista nude** uti vides **collegerim**, tum quia elegantioribus nequeo vestibus quicquam ornare tum etiam quoniam calamum ut historice scribere numquam scripsi, sed ut **per epistolas raptim scriptas** his a quorum mandatis referre pedem non licebat satisfacerem.

Lo prioritario en este y otros relatos por el estilo se decanta por la persuasión y la propaganda de los asuntos mayores y generales a través de propuestas subjetivas y dialógicas entre un ‘yo’ narrador y un ‘tu’ dedicatario. Y es así que la abierta polémica en que fraguan tales circunstancias facilita un uso extenso de formas literarias apologéticas, que hacen de su enunciación exhortativa un principio estructurador y genérico sobre la licitud o ilicitud de la guerra y de las conquistas. Nos pareció oportuno entonces elaborar un catálogo con lo sustancial de los tópicos sobre la guerra y la violencia, que permitiera su cotejo ulterior con la narrativa épica e historiográfica del Renacimiento: para comprobar el grado de recepción de tal ideario y valorar su funcionalidad dentro de las obras particulares. Sólo eso pretendíamos.

17. Véase de R. MAZZACANE, «Le caratteristiche del latino di Pietro Martire d'Anghiera», *Studi Umanistici Piceni* 13 (1993), pp.131-140, de donde he obtenido los textos de Pedro Mártir.

POESÍA LATINA Y DIPLOMACIA
DOS ODAS DE JANUS DOUSA PARA ABRIRSE PASO
A LA REINA ISABEL DE INGLATERRA*

CHRIS L. HEESAKKERS
Universidad de Leiden

Resumen: La rebelión holandesa contra el Duque de Alba, gobernador de Felipe II, tocó fondo en 1572, por la masacre de los Hugonotes, aliados de los rebeldes que entonces enviaron al poeta Dousa a Isabel de Inglaterra para pedirle su ayuda. Dousa intentó tener acceso al ministro Cecil y a Isabel con dos odas latinas. Son los únicos documentos de esta misión diplomática, prácticamente desconocida en la historia.

Palabras clave: Guerra de Flandes; III Duque de Alba; Isabel de Inglaterra; Cecil (William, Lord Burghley); Janus Dousa (*Nova poemata*, Leiden 1575)

Summary: The Dutch Revolt against the Duke of Alba, Philip II's governor, reached rock bottom in 1572 with the massacre of the rebels' allies, the Huguenotes. Thereupon, the Dutch sent the poet Dousa to Elizabeth of England to ask her help. Dousa tried to gain access to the minister Cecil and Elizabeth with two Latin Odes. These are the only documents of the diplomatic mission practically forgotten in Dutch history.

Keywords: The Dutch Revolt; the Duke of Alba; Queen Elizabeth; Cecil (William, Lord Burghley); Janus Dousa (*Nova poemata*, Leiden 1575)

* Agradezco a Tanna Heesakkers la revisión y corrección del castellano.

El 7 de diciembre de 2008, Nicolás Sarkozy, presidente de Francia y entonces presidente del gobierno de la unión Europea, recibió al Dalai Lama de Tibet en Gdansk, Polonia. Este gesto provocó la indignación del gobierno de China. Según China, Tibet no es un estado independiente, sino una provincia de China, y por eso el Dalai Lama no es un jefe de Estado, sino un rebelde contra la autoridad legítima de su patria. Y no le conviene a un jefe de estado de otro país permitir una audiencia de carácter político a un rebelde de otra nación amiga.

Mutatis mutandis, las normas de la política internacional del siglo XVI no eran esencialmente diferentes a las de hoy. Entre los grandes monarcas se exigía una cierta lealtad, tanto más, porque a menudo había vínculos familiares entre ellos, como entre Francisco I y su cuñado y eterno enemigo Carlos V. Cuando el ex-secretario de Felipe II, Antonio Pérez, huyó de su país (1591), la Reina Isabel dudaba recibirle pese a la buena relación de Pérez con el ministro William Cecil.¹

Una situación comparable se había presentado ya en 1572 en los Países Bajos en su rebelión contra el Duque de Alba, legítimo representante de Felipe II. Cuando un gran número de Nobles fue invitado a Bruselas en diciembre de 1565 a la boda de Maria de Portugal y Alejandro Farnesio, el hijo de Margareta de Parma, la gobernadora y hermanastra de Felipe II, un grupo de ellos se juntó en el llamado *Compromiso de los Nobles*² para oponerse contra la introducción de la Inquisición y los edictos contra la herejía. Redactaron una petición («smeekschrift»), firmada por unos doscientos nobles, muchos de ellos miembros de la pequeña nobleza empobrecida, y la ofrecieron a Margareta, el 5 de abril de 1566. Un consejero de Margareta comentó esta acción con la calificación «ce sont que des gueux» (no son nada más que mendigos), lo que les sugirió a los insumisos nobles ataviarse con el nombre de Gueuses o bien «mendigos» y engalanarse como tales.³ Margareta envió a dos nobles de alto rango, Floris de Montmorency, barón de Montigny, hermano del conde de Horn, y Juan de Glymes, marqués de Berghes, a Madrid para ofrecer la petición al Rey.⁴ Ni Berghes ni Montigny saldrían vivos de España. Berghes falleció (¿a causa de una enfermedad o envenenado?) ya en 1567⁵, y Montigny fue encarcelado, y en 1570 fue condenado a muerte por el Tribunal de los Tumultos de Bruselas y ejecutado por orden de

1. Cf. ANTONIO GALA, *El pedestal de las estatuas*, Barcelona 2008, p. 498: (la reina Isabel) «indecisa, tardaba en recibirme»; UNGERER 1975-1976; I, pp. 94-108: «Memoranda of Antonio Pérez for his audiences with Queen Elizabeth and Sir William Cecil». Pérez estuvo en Inglaterra en 1593-1595, y brevemente en 1596 y 1603. Para Cecil (1520/1521-1598) y su carrera política, cf. GRAVES 1998.

2. Cf. H. P. H. JANSSEN, *Kalendarium*, p. 78; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 2007, p. 312.

3. Cf. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 2007, p. 312: «adoptaron con orgullo aquel despectivo nombre como su emblema y a partir de aquel momento se presentaron en público, desafiantes, disfrazados de mendigos, dispuestos a defender su causa».

4. Cf. H. KAMEN, 2004, pp. 116-117; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, 2007, p. 312.

5. Cf. la descripción extendida, pero muy tendenciosa, de su enfermedad y muerte en J. L. MOTLEY 1857, II, pp. 113-115.

Felipe II en Simancas.⁶ En cuanto a la política de los Países Bajos, Felipe les envió un Capitán General, su militar más temido, Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba. Le dio plenos poderes secretos que ni siquiera Margareta conocía, motivo para ella de renunciar a su cargo después de la llegada del Duque a Bruselas.⁷ De ese modo, no un miembro de la dinastía de los duques de Borgoña, sino un soldado extranjero se convirtió y llegó a ser el gobernador de los Países Bajos.

Las medidas severas de Alba le procuraron en seguida el título «Duque de hierro».⁸ Para oprimir y castigar a los nobles descontentos, a los calvinistas y a los iconoclastas, creó un Tribunal de los Tumultos, presidido por él mismo, y en seguida bautizado «El Tribunal de la Sangre» en el habla popular.⁹ Tres españoles, Luís del Río, Juan de Vargas y Jerónimo de Roda, eran los miembros principales con el primer voto.¹⁰

La actividad más espectacular del tribunal sería la condena a muerte de dos grandes militares y políticos: Lamoral, –conde de Egmont– y Felipe de Montmorency, –conde de Horn–, en 1568. En marzo de 1563, Egmont, Horn y Orange habían enviado un ultimátum al Rey Felipe por el que exigían la dimisión del Cardenal Granvela, el consejero poderoso de Margareta. Según Manuel Fernández Álvarez, fue este acto, que Alba había calificado en una carta a Felipe como «la desvergüenza de aquellos tres señores particulares», lo que le provocó la cólera: «Cada vez que veo los despachos de aquellos tres señores de Flandes me mueve la colera».¹¹ Apenas llegado en Bruselas, Alba había encarcelado a Egmont y Horn, pero Orange huyó a tiempo a Alemania, desde donde comenzó a organizar una resistencia armada contra Alba. Mientras tanto, la oposición de los Nobles, fuertemente promovida por los Calvinistas en Flandes, se pasó a la población en varias regiones y ciudades. Así el descontento de los nobles se convirtió en una verdadera rebelión.

Las primeras batallas de Orange fracasaron, pero en 1572 el viento pareció cambiarse. A instancias de Alba, la Reina Isabel de Inglaterra prohibió la entrada en aguas inglesas a una flota de los «Mendigos del mar», una banda de desesperados,

6. J. L. MOTLEY 1857, II, p. 254-265; H. KAMEN, 1997, pp. 132-133.

7. Cf. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007, pp. 335-337, y p. 362: «Margareta de Parma se consideraba ofendida por los amplios poderes que Felipe II había concedido al duque de Alba, de forma que pidió al Rey licencia para abandonar su cargo y retirarse a sus dominios de Italia».

8. Cf. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007, p. 11. Dousa aprovecha este epíteto burlesco en un poema *In nomen Ducis Albani*, en que contrasta al Duque con el rey Croeso de Lidia, ya que todo lo que Alba toca, se convierte en hierro; véase I. DOUSA 1575, fol. M iij-recto, l. 4: «totus quod ferreus ipse es», y II. 9-10: «Vtque olim Phrygius Rex aurea, sic potes et tu / Ferra contactu reddere quaeque tuo».)

9. Cf. I. DOUSA 1576, fol. R i-verso, donde explica su latín «Decemuiri» en el margen con «Den Bloetraet». Sobre el Concejo, cf. A.L.E. VERHEYDEN, *Le Conseil des Troubles*, Flavion-Florennes 1981.

10. Cf. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007, p. 350: «Estaba constituido por siete miembros, pero solo dos con verdadera participación: los españoles Vargas y Río».

11. Citado en M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007, p. 307, según ALBA 1952, I, p. 557. Para las relaciones de Orange, Egmont y Horn con la administración central y la Corte en Madrid, cf. L. GEEVERS 2008.

que operaba más o menos por cuenta propia.¹² Una vez vuelta a la costa de Holanda, la flota conquistó la ciudad de Brielle (1 de abril), y otras ciudades en Zelanda. En seguida, también varias ciudades de Holanda eligieron la parte de Orange. En mayo, Luis de Nassau, hermano de Orange, conquistó Mons (Bergen) en Henao. Luis esperaba defenderse contra Alba con la ayuda de los Hugonotes de Francia, pero éstos sufrieron daños irreparables en la masacre de la noche de San Bartolomé en París, el 24 de agosto.¹³ Alba reconquistó Mons, el 18 de septiembre, y dejó la mano libre a su hijo, Don Fadrique, en su expedición de castigo de las ciudades rebeldes. Don Fadrique saqueó Malinas, y masacró Zutphen y Naarden. En esta ciudadela los soldados de Fadrique forzaron a la población a reunirse en la Iglesia Grande y luego cometieron una carnicería inconcebible, matando a casi todos los habitantes presentes en la iglesia.¹⁴ Alba comentó la actuación de su hijo secamente en una carta a Felipe II: «degollaron burgueses y soldados sin escaparse hombre nacido». Y como si quisiera apaciguar al Rey, añadió: «V. M. sea cierto que ha sido con la permisión de Dios a cegarles (los habitantes) ... Dios ha querido cegar para darles el castigo que tan merecido tenían».¹⁵

Para los Estados (deputados) de Holanda y para el Príncipe de Orange, estaba claro que la situación llegaría a ser cada vez más insostenible, a no ser que se encontrara apoyo militar del extranjero. Esfumada la esperanza en la ayuda de los Hugonotes franceses, decidieron dirigirse a la Reina de Inglaterra, que, sin duda, no estaba a bien con la iglesia católica ni con el monarca de España. Sin embargo, eran conscientes de que en los ojos de los monarcas eran rebeldes contra su legítimo gobernador, Felipe II. Estaba por ver si Isabel sería accesible para un representante de los rebeldes.¹⁶ Pero al ser alumna del pedagogo humanístico Roger Ascham, que le dedicó su *The Scholemaster*,¹⁷ y al mostrarse patrona

12. Cf. H. P. H. JANSEN 1971, p. 82; B. DE MENDOÇA 1592, fol. 192 recto-verso, escribe que el «acordio» entre Alba y Isabel, fue publicado al 1 de mayo de 1573, porque Isabel no lo cumplía: «Acordio, que se publicó primero de Mayo, de mil y quinientos y setenta y tres en que el Duque suplica a su Magestad fuese seruido de venir juzgando, que sería alguna manera de freno al auerle hecho, para que la Reyna de Inglaterra no assistiese ni fomentasse a los rebeldes de su Magestad, como lo hazia, en que no huuo ninguna enmienda, para dexar de aguardarles con mayores veras que antes, si bien dezia de palabra el no hazerlo». Para las actividades de los Gueuses, cf. J. C. A. DE MEIJ, 1972.

13. Cf. H. KAMEN 1997, pp. 146-147. La boda entre Enrique de Navarra y Margareta de Valois, hermana del Rey francés Carlos IX, se celebró el 18 de agosto; el 23 de agosto el almirante de Coligny fue asesinado, lo que inició la masacre de tres mil hugonotes en París y veinticinco miles en otras partes de Francia. Para el fondo histórico de la tragedia, cf. M. SUTHERLAND 1973.

14. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007, p. 382, menciona la conquista de Mons, pero parece pasar en silencio a los saqueos por Don Fadrique.

15. Duque de ALBA 1952, III, p. 261, carta del 19 de diciembre de 1572.

16. Cf. M. A. R. GRAVES 1998, p. 46, refiriéndose a los rebeldes de Escocia: «Elizabeth could not contemplate collaboration with rebels, who had deposed an anointed Monarch».

17. Ascham, preceptor de Isabel en 1548-1550, le dedicó su *The Scholemaster* en 1566, pero el libro se publicó en 1570, con una segunda dedicatoria de la viuda, Margaret Ascham, dirigida a Cecil. Cf. R. ASCHAM, 1966, pp. 1-9 (dedicatoria a Isabel) pp. 10-11 (dedicatoria a Cecil); y pp. xii-xiii.

generosa de eruditos y poetas, tal vez fuera accesible para un humanista y poeta. Tal consideración explica quizás la elección de un joven noble de 26 años, autor de una colección de poemas en latín, como jefe de una delegación de Orange y los Estados a Inglaterra. El poeta se llamaba Janus Dousa.¹⁸

Dousa viajó a Londres con una carta de recomendación al ministro inglés William Cecil, escrita por un humanista holandés bien conocido, Hadrianus Junius,¹⁹ que había vivido varios años en Inglaterra y quizás había conocido personalmente a Cecil. En 1554 había publicado en Londres un poema épico titulado *Philippeis*, con ocasión de la boda de Felipe II con la entonces Reina de Inglaterra, María Tudor.²⁰ Además, había dedicado obras filológicas a los Reyes ingleses Eduardo VI e Isabel.²¹ En su carta a Cecil, Junius presentó a Dousa como enviado «Batavicae reipubl. nomine», en ese modo elevando el territorio de los rebeldes a un verdadero estado de «Batavia» (Holanda). Junius le calificó al enviado «ut antiqua nobilitate, ita ingenij et lepidi poematis gloria clarus», igualmente ilustre por su viejo linaje noble como por la gloria de su ingenio y de su poesía, pero no mencionó ninguna cualidad diplomática o política.

La legación apenas ha dejado huellas en la historiografía. La mayoría de los historiadores de la Guerra de Flandes, como Bernardino de Mendoza, Pieter Bor, Everardus van Reyd, Emanuel van Meteren, Michael Aitsinger, Hugo Grotius, Famianus Strada, ignora la legación en silencio.²² P.C. Hooft y Joannes Meursius mencionan la legación y añaden los nombres de los compañeros de Dousa y su mandato específico. Según Hooft, los enviados tenían que mover a su Magestad (Isabel) a compadecerse de los Holandeses y ayudarles. Meursius lo formuló más concretamente: tenían que

18. Janus Dousa Nordovix o Jan van der Does, señor de Noordwijk (Noordwijk, 5.XII. 1545?–La Haya, 8.VIII. 1604), había dejado su señorío en la costa del Noordzee, amenazado por los mendigos del mar, y se había mudado con su familia a Leiden, ciudad bien amurallada. Vuelto de Inglaterra en 1573, viviría tranquilamente en Leiden, hasta que la ciudad, en el segundo asedio por las tropas españolas (desde el fin de mayo hasta el 3 de octubre de 1574) le designó comandante de sus defensores. Unos meses después de la liberación de Leiden, fue encargado con la presidencia de un comité para preparar la fundación de una universidad, que se abrió el 8 de febrero de 1575 en Leiden. Dousa sería presidente de la administración hasta su muerte en 1604. Era además el primer bibliotecario de la Universidad, hasta que fue designado miembro de la Corte suprema de Holanda en La Haya. Para su biografía, sus méritos para la universidad, sus obras poéticas, históricas y filológicas, cf. CHR. HEESAKKERS 1997, pp. 333-340; y CHR. HEESAKKERS 2000b.

19. H. JUNIUS, 1652, pp. 255-256 (fecha de 13 de noviembre de 1572), El documento manuscrito se encuentra en Londres en The National Archives, Public Record Office, SP 70/125, f. 324. Fue publicado en Kervyn van Lettenhove 1888, p. 552, y en J. A. VAN DORSTEN 1962, pp. 24-25, con la fecha de 17 de octubre de 1572. Cf. CROSBY 1876, p. 192, número 606.

20. CHR. HEESAKKERS 2000a, pp. 325-332.

21. H. JUNIUS dedicó su *Lexicon Graecolatimum*, Basilea 1548 a Eduardo VI, llamándole «Defensor fidei» (Junius 1652, pp. 508-521), lo que le puso en aprietos con la Inquisición (H. JUNIUS 1652, pp. 469-471), y su edición bilingüe de Eunapius Sardianus, *De vitis philosophorum et sophistarum*, Amberes 1568, a Isabel (H. JUNIUS 1652, pp. 544-549).

22. Para las obras de estos autores, véase la Bibliografía abajo, p. 1017-1019, y HAITSMAN MULIER ET ALII 1990.

describir las miserias de su patria a la Reina Isabel, explicando que Alba estaba reprimiendo a los Países Bajos contra todos derechos y todo lo permitido; que por eso habían recurrido a las armas para proteger a sus esposas y a sus niños contra la violencia y el libertinaje, y habían venido para suplicarla que se compadeciese de la suerte tan injusta y que ayudara a los atormentados con armas y con recursos económicos.²³ Pero ni Hooft ni Meursius menciona resultados de la legación.

La carta de Junius a Cecil se encuentra en los Archivos en Londres, pero parece que otras claras referencias a la legación faltan. Está claro que en el otoño y el invierno de los años 1572-1573 se encontraron varios delegados de Orange en la Corte de Isabel, entre ellos Charles de Boisot que llevó una carta de Orange del 24 de septiembre de 1572, dirigida a Cecil, a Londres.²⁴ Una carta de Orange a Isabel, del 12 de noviembre, le explica que los Estados y él enviaron al Boisot para «l'informer au vray de tout l'estat des affaires de pardecá et de ceste leur urgente nécessité, très-humblement supplians pour la bonne faveur, secours et assistance de Vostre Majesté comme protectrice de la religion chrestienne et de tous ceulx qui en font profession».²⁵ Esta descripción y argumentación parece coincidir con la tarea de Dousa, como describe en su oda a Isabel. Una carta de Antonio Fogaça a Alba, del 13 de noviembre, contiene la misma información.²⁶ Una noticia más intrigante se encuentra en una carta del comerciante español Antonio de Guaras en Londres, que escribió a Alba el 4 de enero de 1573: «Aqui llegaron la vispera de Navidad hasta quarenta personas bien tratadas, franceses, valones y olandeses, que partieron de Olanda a los 4 del pasado, y vienen entre ellos quatro comisarios embiados a esta Corte por el de Orange y por los del Estado de Olanda, como ellos dizen, a persuadir a la Magestad de la Reyna y a los de su Consejo para que quieran ampararse de las tierras fuertes que tienen en Olanda y asi mismo en Gelandia y defenderles de esa potencia de Su Mag^d, y que si la Rreyna y Consejo lo quieren aceptar que entregaran la posesion de dichas villas fuertes a la Rreyna, declarando, como yo lo he visto por carta escripta en Delft a los 4 del pasado de un Ingles para el Maire de Londres ... Los dichos comisarios andan solicitando lo dicho en Corte: hasta agora no se entiende que los ayan dado rrespuesta ninguna sobre ello. Asi mismo llego el mismo dia aqui Casinbrot su secretario del de Orange y el bulle en la Corte con los dichos comisarios sobre ello y sobre sus pretensiones de su amo, y se presume especialmente que trata de la venida aqui del dicho de Orange».²⁷ En las semanas

23. P. C. HOOFT, 1972, I, p. 299; J. MEURSIUS 1621, p. 285: «Per hoc tempus legati in Angliam abiere, Ianus Dousa Nordouicus, Gulielmus Niueldius Arentsbergius, alijque: qui reginae Elizabethae patriae aerumnas repraesentarent: *Albanum praeter ius omne, fasque, Belgium oppressum ire; ideoque arma sumpsisse, ut vxores, liberosque contra vim, libidinemque tutarentur. ac venisse supplicatum, vti sortem tam iniquam commiserata, milite afflictos, et stipendio, adiuuaret*»; Meursius, 1638, p. 70.

24. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, p. 526; en pp. 535-538 un «memoire» de Boisot.

25. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, p. 578

26. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, pp. 580-581.

27. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, pp. 616-617.

siguientes, Antonio de Guaras refiere varias veces a estos comisarios sus actividades poco exitosas. El 9 de enero escribió al Duque: «De presente solo se ofresce dezir que los comissarios de Olanda y el Casinbrot ... an estado estos dias en Corte, y estan ofresciendo a esta Serenissima Rreyna y a los de su Consejo el entregar las villas fuertes ... y solicitan a todos los Consejeros sobre ello particularmente y especialmente a Milord Burley, y el y ellos les dan audiencia publicamente; pero fasta agora no les an dado ninguna rrespuesta rresoluta y, aunque se save que los dichos del Consejo son de diversos pareceres, se estima que no negociaran los dichos comissarios lo que pretienden».²⁸ Y tales informaciones sobre los comisarios y Casinbrot y sus esfuerzos perdidos se repiten.²⁹ También el Príncipe de Orange había recibido los informes negativos de los ‘embajadores del Estado’ en Inglaterra, como escribió a sus hermanos el 5 de febrero: «Quant à la Reine d’Angleterre, les Ambassadeurs des Etats m’ont escrit que elle ne s’en vouloit mesler, et qu’il n’y avoit nulle espérance de ce costé là».³⁰ El 16 de febrero, Antonio de Guaras comunicó a Alba la salida de los comisarios y Casinbrot: «De quatro comissarios que vinieron de Olanda sobre sus traiciones, los tres dellos se an buelto, y con ellos Casimbrot, y el otro queda aqui.... No an negociado cosa de lo que pretendian, solo les an dado palabras de cumplimiento, y ellos an dexado en poder de la Reyna por escripto las ofertas de sus traiciones, como sobre ellas he escripto; y es de estimar que aca las guardaran bien, para amostrarnoslas y no las aver aceptado por mas amistad con Su Magestad».³¹

Aunque los informes no dan detalles sobre los comisarios y ni siquiera sus nombres, sino sólo su número, es tentador preguntarse si ellos podrían ser los mismos que la legación encabezada por Dousa. Conviene señalar que la legación contaba con cinco personas y en ninguna fuente se habla de su tarea de ofrecer la administración de unas ciudades fuertes a Isabel. Pero hay una coincidencia en cuanto al período de la estancia en Inglaterra, las relaciones con Cecil, y la falta de resultados políticos. Además, en los *Nova poemata* de Dousa³², se encuentra una sátira «incerti auctoris», titulado *Ad Leonardum Casembrotium Senatorem*, que sugiere que el autor y Casembrotus han visto juntos el río Támesis.

En Inglaterra, las cualidades poéticas de Dousa probaron su utilidad para los historiadores. En sus *Nova poemata* encontramos dos odas con inscripciones muy relevantes para nuestro tema. La primera, de 37 estrofas alquécicas, se dirige a la Reina Isabel, «D. Elisabethae Britanniarum Reginae Opt. Max.», y la segunda,

28. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, p. 623.

29. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, p. 632 (el 17 de enero de 1573); p. 641 (el 31 de enero); p. 657 (el 19 de febrero); cf. también el informe de Antonio Fogaça, pp. 654-655 (el 4 de febrero): «Los de Orange, que en esta Corte andan, son muy bien entretenidos, y assy los comissarios de los lugares rebeldes».

30. Cf. G. GROEN VAN PRINSTERER 1837, p. 51.

31. Cf. KERVYN VAN LETTENHOVE 1888, p. 661.

32. I. DOUSA 1575, fol. N v-verso / O iij-recto.

de 24 estrofas, a su ministro Cecil, «Ad Gulielmum Cecillum Borlaei Regulum, Regioque apud Anglos aerario praefectum, cum ei Odam praecedentem mitteret».³³ Estas Odas, escritas en un latín bastante refinado y por eso poco conocidas por los historiadores, prácticamente son las únicas fuentes que nos ofrecen alguna información sobre la legación modesta de los rebeldes holandeses a Inglaterra, una *legatiuncula*, como lo calificó su jefe, el poeta Dousa.³⁴

La oda para Cecil nos enseña que a Dousa, llegado a Inglaterra, le invitó el ministro a una comida que tuvo lugar el día de año nuevo, un día que, según añade el poeta, nunca en su vida olvidaría. Cecil le pareció un nuevo Solón por el vigor de su elocuencia reconfortante (ll. 1-20). Sin embargo, apenas terminada la comida, Cecil le comunicó a Dousa con la misma elocuencia que la Reina no podía ayudar a los holandeses. Dousa se quedó perplejo y de vuelta a casa, le preocupó tanto la situación de su patria que apenas podía conciliar el sueño, y le invadió el deseo de hundirse con su patria (ll. 21-41). Entonces hizo lo único que le quedaba: medio dormido se refugió en las Musas y escribió la oda a la Reina para explicarles a ella y a Cecil la situación desesperada de su patria y para convencerles de que los holandeses merecían la ayuda de Inglaterra y de que las víctimas de Alba exigían una venganza (ll. 42-60). Le confió la oda a Cecil, con la esperanza de encontrar un remedio que le liberase de sus preocupaciones por su patria. Con una *praeteritio* astuta le advierte a Cecil que no encontrará en su oda un elogio de las hazañas de sus nobles antepasados ni de sus grandes cualidades propias: tales elogios se dejan más bien a los que tienen la fortuna de observarle al ministro de más cerca continuamente. Pero lo que el poeta conoce de propia observación, es la elocuencia de Cecil, y no le sorprende que ésta goce el favor de la Reina y de sus damas de honor, entre las cuales se destaca la mujer de Cecil que le hace a su marido tan feliz.³⁵

Como se ha dicho, Dousa era consciente de la educación humanística de la Reina Isabel. En su oda para ella la calificó como «erudita Pieridum manu» (l. 2), y se dirigió a ella con una alusión innegable a la primera oda de Horacio: «Regina magnis edita regibus». Varias alusiones a Horacio y otros poetas latinos siguen en la oda. El objetivo de ésta es convencer a la Reina de que había argumentos humanitarios y religiosos muy sólidos para ayudar a los holandeses en su lucha, no contra su legítimo gobernador, el Rey Felipe (l. 105), sino contra su representante, el intruso (*peregrini latronis* l. 107) Alba que abusaba de sus poderes.

El poema continúa con un elogio de Isabel como la única monarca que, con la ayuda de Dios, se atrevía resistir a los decretos amenazantes del Concilio de

33. Para la actitud reservada de Cecil en cuanto a la rebelión de los Holandeses contra Felipe II en estos años, cf. M. A. R. GRAVES 1998, pp. 60-67.

34. Cf. I. DOUSA 1575, fol. Q v-verso: «legatiunculam communi nomine obiui». Para una nueva edición de las dos Odas y la Sátira de Dousa con comentario, véase HEESAKKERS 2009b.

35. Se trata de la segunda esposa de Cecil, Mildred Cooke, con que Cecil se había casado en 1545. Su primera mujer había sido Mary Cheke. Cf. M. A. R. GRAVES 1998, p. 15.

Trento (ll. 13-28). Debido a la Inquisición, está prohibido en los Países Bajos vivir cristiana, e incluso humanamente. Según el poeta, la Inquisición había sido el motor detrás de la masacre de los Hugonotes con ocasión de la boda de Enrico de Navarra y Margareta, hermana del Rey francés Carlos IX, en la noche de San Bartolomé en París, cuatro meses antes de la fecha del poema.³⁶ Y desde entonces, la Inquisición amenazaba las ciudades de Francia y de los Países Bajos (ll. 29-44).

Según el poeta, la actuación de Alba contrastaba violentamente con las promesas de Felipe en su salida de los Países Bajos (1559) de respetar los derechos y privilegios, y la libertad de sus súbditos holandeses (ll. 73-84, *iura inviolata*). Al contrario, Alba les sometió al yugo de la servidumbre española (l. 86, *Iberi seruitij iugum*), y ejecutó a los nobles y fieles súbditos y servidores del Rey, Egmont y Horn (ll. 113-116). Además, había forzado al rey Carlos IX de Francia a la matanza de los Hugonotes (ll. 117-124), y había intentado eliminar a la Reina Isabel por la espalda o por el veneno (ll. 129sq.). En vano, porque Dios la ha designado a ella para liberar a los neerlandeses del yugo de la esclavitud y devolverles sus derechos. El poeta promete que, cuando, gracias a Dios y a la Reina poderosa, la situación en su patria se hubiera reestablecido, él alabará a la Reina con poesía más digna para las generaciones venideras. Gracias sólo a la Reina Isabel, no les faltaría a sus Musas la materia poética (ll. 134-148).

Como se ha dicho, los dos historiadores de la Guerra de Flandes que mencionan la legación de Dousa, Hoofft y Meursius, callan sobre el éxito de ésta. En los escritos de Dousa hay, aparte de las dos odas discutidas, otras pocas referencias breves a su *legatiuncula*, pero también estas referencias guardan silencio en cuanto a los resultados diplomáticos. Una referencia explícita se encuentra en una Sátira, publicada en el *Nova poemata* (1575), y dirigida a otro miembro de la legación, Guillermo van Zuylen van Nyeveltdt, de una familia de Utrecht emparentada con la familia de la esposa de Dousa. El poeta parece sugerir en un pasaje muy elogioso para Isabel que los dos habían visto a la Reina en persona, ya que habían viajado «desde Londres a Kinston para mirar la cara de la Reina», *Illius visuros Principis ora*.³⁷ En la segunda Sátira, dirigida a su preceptor, Henricus Junius, Dousa escribió de paso que estaba más tiempo en Londres y que había esperado debido al tiempo tormentoso y a su tarea pública.³⁸ En la segunda edición de los *Nova poemata* (1576) Dousa publicó un «*Odarum liber quartus*», que dedicó al inglés Daniel Rogers (Rogerius), al que había conocido en París

36. Véase arriba, y n. 13*. Cf. H. KAMEN 2004, p.183, citando el representante español en París: «Dixose luego, que el Duque d'Alva le (*sc.* Gaspar de Coligny) hizo matar»; G. PARKER, 1979, pp. 137-140.

37. I. DOUSA 1575, fol. I i-recto: «... cum patria simul a tellure profectos, / Iactatosque diu non terris dico, sed alto, / Exceptos tandem hospitio Grauesanda Britanno / Remige Londinum porro transmisit, et inde, / Kinstonum, illius visuros Principis ora, / Principis Augustae: cui vt est nil, sic nihil vnquam / Aut fuit, aut alia posthac aetate futurum est / Doctrina, eloquio, forma, et pietate secundum.»

38. I. DOUSA 1575, fol. I vij-rcto: «Londini me dum spe longius illinc / Inuida tempestas, hinc publica causa moratur.»

durante sus estudios en 1564-1566, y al que había vuelto a ver en Londres³⁹. En su dedicatoria escribió sin rodeos que su viaje a Inglaterra había estado *felici meo magis quam publico fato*.⁴⁰ Si la legación ha tenido algún efecto político, ha sido demasiado insignificante para merecer una mención en la historia. En otra dedicatoria a Rogers, de 1583, Dousa también refiere a su *legatiuncula*, pero sin añadir ninguna información.⁴¹ La última referencia se encuentra en un poema dirigido a Guillermo van Zuylen, publicada en 1603.⁴² Por fin, hay una referencia a una visita al río Támesis en la primera de las «*Satyræ duae incertorum auctorum*», pero ya que se presenta como un texto anónimo, aquí no lo tomamos en consideración.⁴³

Felici meo magis quam publico fato. Efectivamente, aunque los resultados políticos de la legación de Dousa han sido insignificantes, los frutos personales sí han sido importantes para él. Volvió a encontrar a su amigo Daniel Rogers, y conoció a personas importantes como el ministro Cecil y, tal vez, a la Reina Isabel. El 20 de enero de 1573 recibió en Londres una inscripción de un compatriota Jacobus a Miggrade en su ya rico *Album amicorum*,⁴⁴ Además, el viaje le había aportado, como concluyó en su oda a Isabel, nueva materia para sus Musas. Su conocimiento de la política inglesa le sirvió en otras dos legaciones a Isabel, en 1584 y 1585. Y la nueva materia para sus Musas la aprovechó para producir otra colección poética, su *Odarum Britannicarum Liber*, de 1586.

La primera oda de este libro se dirige a Isabel, y –sin ninguna sorpresa– la segunda a Cecil. Sorprendentes sí son otros dos poemas para la Reina, no de Dousa, sino de su hijo homónimo, Janus Filius, que había acompañado a su padre en su tercer viaje inglés (1585). Forman parte de *Iani Dousae Filij Britannicorum Carminum Silua*, como anuncia el frontispicio del libro, introduciendo de ese modo al muchacho de 15 años en la *Respublica literarum*. Así, el libro fue un homenaje común del padre y del hijo a la Reina británica.⁴⁵

La *Silua* de Dousa Filius contiene seis poemas en latín, pero uno de éstos con una traducción inglesa de Geoffrey Whitney, conocido como editor de una selec-

39. Cf. la poesía de Rogers con fecha «*Londini Idib. Martijs M.D.LXXIII*», en Dousa 1576, fol. Gg iij-verso – iiiij-recto.

40. I. DOUSA 1576, fol. Qv-verso: «*usque ad annum LXXII quo felici meo magis quam publico fato, in Britannia vestra legatiunculam communi nomine obivi*».

41. I. DOUSA 1583, p. 5: «*Quid ni (inquies) ... iam tum, quum Patriae nomine ad Britannos meos Legatus missus Publicae Auctoritatis munus sustinebas?*»

42. I. DOUSA 1603, fol. 118r-v: «*De admirabili Ioannis ab Vtenbogardt ... Eloquentia Ad Guillelmum Sulenum de Nyeveldt ...*», líneas 1-4: «*Heros NIVELDI, gente SVLENA satus, / Legationis qui BRITAN-NICAE nobis / Comes exstitisti, per quot interim fluctus, / Quantosque mecum jacte turbines rerum?*»

43. I. DOUSA 1575, fol. N v-verso / O iij-recto. Espero argüir con otra ocasión que el Dousa mismo es el autor de la primera sátira, y Hadrianus Junius él de la segunda.

44. Véase la inscripción en CHR. HEESAKKERS 2000b, pp. 324-327, y fol. 81-recto. Es posible que este Jacobus sea la misma persona que el autor de la traducción francesa de Bartolomé de las Casas, *Tyrannies et cruautéz des Espagnols*, Amberes 1579.

45. Para el título completo del libro, véase I. DOUSA 1586.

ción de emblemas, traducidos y comentados en inglés, impresa, como las *Odae Britannicae*, por Raphelengius en Leiden en 1586.⁴⁶ Whitney contribuyó además con un poema propio extendido en inglés a la poesía introductoria de las *Odae* de Dousa.

El último poema de Dousa Filius tiene un interés especial, porque está dirigida al brillante diplomático y poeta inglés más destacado de su generación, Philip Sidney. De ese modo, las *Odae Britannicae* confirman la interrelación entre diplomacia y poesía en la actividad política del autor, e ilustran la interacción literaria entre ingleses y neerlandeses y entre el latín y las lenguas vernáculas.⁴⁷

BIBLIOGRAFÍA

- AITSINGER 1583: Aitsinger, Michael, *De leone Belgico, eiusque topographica atque historica descriptione liber, V part. Distinctus. Fr. Hogerbergii 112 figuris ornatus, rerumque in Belgio maxime gestarum, inde ab anno Christi MDLIX usque ad annum MDLXXXIII, perpetua narratione continuata*, Colonia 1583
- ALBA 1952: *Epistolario del III Duque de Alba Don Fernando Alvarez de Toledo*, (ed. [Jacobo María del Pilar Carlos Manuel Fitz-James Stuart] El Duque de Alba), Madrid 1952
- ASCHAM 1966: Ascham, Roger, *The Scholemaster*, ed. R.J. Schoeck, Don Mills 1966
- BOR 1595: BOR, PIETER CHRISTIAENZON, *Oorspronck, begin ende aenvang der Nederlantscher oorloghen, beroerten ende borgerlijcke oneenichyeden. Warachtige ende historische beschrijvinge*, Utrecht 1595
- CROSBY 1876: *Calendar of State Papers, Foreign Series, of the Reign of Elizabeth 1572-1574. Preserved in the State Paper Department of her Majesty's Public Record Office*, ed. Allan James Crosby, London 1576
- VAN DORSTEN 1962: DORSTEN, J.A. van, *Poets, Patrons, and Professors* Leiden-Londen 1962
- DOUSA 1575: Dousa, Ianus, *Nova poemata. Quorum Catalogum altera ab hac parte indicabit. Item Hadriani Iunij Carminum Lugdunensium Sylua*. IN NOVA ACADEMIA NOSTRA LVGDVNENSI EXCVSVM. Anno 1575. Impensis Ioannis Hauteni
- DOUSA 1576: Dousa, Ianus, *Novorum poematum secunda editio*, Leiden 1576
- DOUSA 1583: Dousa, Ianus, *Pro Satyrico Petronii Arbitri Praecidanea*, Leiden 1583
- DOUSA 1586: DOUSA, IANUS, *Odorum Britannicarum Liber, Ad D. Elisabetham Britanniarum, Franciae Hiberniaequae Reginam. Item Iani Dousae Filij Britannicorum Carminum Silua*, Leiden 1586
- DOUSA 1599: Dousa, Ianus, *Annales, rerum a priscis Hollandiae comitibus per CCC.XLVI. Annos gestarum continuata serie memoriam complectentes. ...* La Haya 1599
- DOUSA 1603: Dousa, Ianus, *Echo, siue Lusus imaginis iocosae quibus Titulus Halcedonia*. La Haya 1603
- Dousa 1609: Dousa, Ianus, *Poemata pleraque selecta. Petrus Scriverius Ex Auctoris schedis et litararijs magnam partem descripsit, sparsa collegit ac iunctim edidit*, Leiden 1609

46. Cf. G. WHITNEY 1586.

47. Véase por todo eso el libro precioso J. A. VAN DORSTEN 1962,

- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 2007: FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL, *El Duque de Hierro: Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Pozuelo de Alarcón, 2007
- GEEVERS 2008: GEEVERS, LIESBETH, *Gevallen vazallen. De integratie van Oranje, Egmont en Horn in de Spaans-Habsburgse monarchie (1559-1567)*, Amsterdam 2008.
- GRAVES 1998: GRAVES, MICHAEL A.R., *Burghley. William Cecil, Lord Burghley*, London-New York 1998
- GROEN VAN PRINSTERER 1837: GROEN VAN PRINSTERER, G., *Archives ou correspondance inédite de la maison d'Orange-Nassau*, IV, Leiden 1737
- GROTIUS, HUGO, *Annales et historiae de rebus Belgicis*, Amsterdam 1657
- HAITSMA MULIER ALII 1990: HAITSMA MULIER, E.O.G., LEM, G.A.C. VAN DER, KNEVEL, P., *Repertorium van geschiedschrijvers in Nederland 1500-1800*, La Haya 1990
- HEESAKKERS 1975: HEESAKKERS, CHRIS L., 'Petrus Scriverius as the publisher of the Poemata of Janus Dousa', en: *Quaerendo* 5, 1975, pp. 105-125
- HEESAKKERS 1976: HEESAKKERS, CHRIS L., *Praecidanea Dousana. Materials for a Biography of Janus Dousa Pater (1545-1604). His Youth*, Amsterdam 1976
- HEESAKKERS 1997: HEESAKKERS, CHRIS L., 'Douza (Janus)', en: C. Nativel, ed., *Centuriae latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, Genève 1997, pp. 333-340
- HEESAKKERS 2000a: HEESAKKERS, CHRIS L., 'The Ambassador of the Republic of Letters at the Wedding of Prince Philip of Spain and Queen Mary of England: Hadrianus Junius and his *Philippeis*', en: *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis, Proceedings of the Tenth International Congress of Neo-Latin Studies, Avila 4-9 August 1997*, edd. R. Schnur a.o., Tempe, Arizona, 2000, pp. 325-332
- HEESAKKERS 2000b: HEESAKKERS, CHRIS L., *Een netwerk aan de basis van de Leidse universiteit. Het album amicorum van Janus Dousa. Facsimile-uitgave van hs. Leiden UB, BPL 1406 met inleiding, transcriptie, vertaling en toelichting*, [Leiden-'s-Gravenhage] MM.
- HEESAKKERS 2003: HEESAKKERS, CHRIS L., «Historia proxima poetis»: la storia neolatina in versi di Janus Dousa sui conti di Olanda (1599)', en: M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, eds., *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, Roma nel Rinascimento, Roma 2003, p. 747-763
- HEESAKKERS 2004: HEESAKKERS, CHRIS L., 'Geffrey Whitney's Use of Hadrianus Junius' Emblemata', en: *Living in Posterity. Essays in Honour of Bart Westerweel*, eds. J.F. van Dijkhuizen alii, Hilversum, 2004, pp. 139-146.
- HEESAKKERS 2009a: HEESAKKERS, CHRIS L., 'Marte et arte. Los inicios de la Guerra de Flandes en los *Nova Poemata* (1575) de Ianus Dousa (1545-1604)', en *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico IV: Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Ed. José María MAESTRE MAESTRE - Joaquín PASCUAL BAREA - Luis CHARLO BREA (Alcañiz; Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid. CSIC. IV, 3 (2009), pp. 1631-1640.
- HEESAKKERS 2009b: HEESAKKERS, CHRIS L., «Propaganda poética en la Guerra de Flandes. Dos odas y una sátira latina de Janus Dousa», *Revista de Estudios Latinos (RALat)* 9, 2009, pp. 49-190.
- HOOFT 1642: HOOFT, PIETER CORNELISZON, *Nederlandsche Histoorien, sedert de overdracht der heerschappye van Kaizar Karel den Vyfden, op kooning Philips zynen zoon*, Amsterdam 1642
- HOVEN 2006: HOVEN, RENÉ, *Lexique de la prose latine de la Renaissance*, Leiden 2006²
- JANSEN 1971: JANSEN, H.P.H. *Kalendarium geschiedenis van de Lage Landen in jaartallen*, Utrecht-Antwerpen 1971

- JUNIUS 1652: JUNIUS, HADRIANUS, *Epistolae*, (Dordrecht MDLII) [léase 1652]
- KAMEN 1997: KAMEN, HENRY, *Felipe de España*, trad. Patricia Escandón, 2a ed., Madrid 1997
- KAMEN 2004: KAMEN, HENRY, *El Gran Duque de Alba Soldado de la España imperial*, trad. Amado Diéguez, Madrid 2004
- KERVYN VAN LETTENHOVE 1888: le baron KERVYN VAN LETTENHOVE, *Relations politiques des Pays-Bas et de l'Angleterre. VI. Gouvernement du Duc D'Alve*, Bruxelles 1888
- DE MEIJ 1972: MEIJ, J.C.A. DE, *De Watergeuzen en de Nederlanden 1568-1572*, (Diss. Utrecht), Amsterdam-Londen 1972
- MENDOÇA 1592: MENDOÇA, BERNARDINO DE, *Comentarios de lo sucedido en las Guerras de los Payses baxos, desde el Año 1567 hasta el de 1577*, Madrid 1592
- VAN METEREN 1598: METEREN, EMANUEL VAN, *Historia Belgica nostri potissimum temporis Belgii sub quatuor Burgundis et totidem Austriacis principibus coniunctionem et gubernationem breviter. Turbas autem, bella et mutationes tempore Regis Philippi, Carili V caesaris filii, ad annum usque 1598 plenius complectens, ...*, s.l. [1598]
- MEURSIUS 1614: MEURSIUS, JOANNES, *Rerum Belgicarum libri quatuor. In quibus Ferdinandi Albani sexennium, belli Belgici principium. Additur quintus, ...*, Leiden 1614
- MEURSIUS 1621: MEURSIUS, JOANNES, *Gulielmus Auriacus. Sive, de rebus toto Belgio tam ab eo, quam eius tempore gestis: ad excessum Ludovici Requesensii. Pars prima. Tributa in libros X*, Leiden 1621
- MEURSIUS 1614: MEURSIUS, JOANNES, *Ferdinandus Albanus, sive De rebus eius in Belgio per Sexennium gestis, libri IV. In quibus Belli Belgici Principium. Additus De Induciis, Liber singularis*, Amsterdam 1638
- Motley 1857: Motley, John Lothrop, *The Rise of the Dutch Republic. A History*, Amsterdam 1857
- PARKER 1979: PARKER, GEOFFREY, *The Dutch Revolt*, Harmondsworth 1979 (Penguin Books)
- VAN REYD 1626: REYD, EVERARD VAN, *Voornaemste gheschiedenissen in de Nederlanden ende elders. Vanden jare 1566 totten jare 1583*, Arnhem 1626
- STRADA 1632: STRADA, FAMIANUS, *De bello Belgico*, Roma 1632
- SUTHERLAND 1973: M. SUTHERLAND, *The Massacre of St Bartholomew and the European Conflict, 1559-1572*, Londres 1973.
- UNGERER 1975-1976: UNGERER, GUSTAV, ED., *Spaniard in Elizabethan England: the correspondence of Antonio Pérez's exile*, 2 vol., London 1975-1976
- WHITNEY 1586: WHITNEY, GEFREY, *A choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and moralized, and divers newly devised*, Leiden 1586.

POETAS CLÁSICOS LATINOS EN *DE HUMANA PHYSIOGNOMONIA*
DE GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ MANJARRÉS
Universidad de Valladolid

Resumen: Un texto técnico como el *De humana physiognomonia* de Giovan Battista della Porta (ca. 1535-1615) recurre a menudo a los poetas clásicos latinos para ilustrar sus argumentos fisiognómicos. Tales citas se valoran primero en cantidad y, a continuación, se clasifican de acuerdo a su uso: de autoridad directa, indirecta, contextuales y de ornato. Por último, se aducen los casos en que se ponen a los propios poetas como ejemplos fisiognómicos *per se*.

Palabras clave: Fisiognomía. Della Porta. Poesía latina clásica.

Summary: A technical text as Giovan Battista della Porta's *De humana physiognomonia* often resorts to the classical latin poets to illustrate its physiognomics discussions. Such quotations are appreciated firstly in quantity and secondly they are classified in accordance to its use: direct and indirect authority, contextual and ornamental use. Finally, it's adduced the cases which the poets themselves are quoted in as physiognomics examples *per se*.

Keywords: Physiognomy. Della Porta. Classical latin poetry.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Hasta bien pasado el Renacimiento hay entre ciencia y poesía una contigüidad evidente: no sólo se elige la estructura poética para la exposición de contenidos científicos y técnicos, sino que la poesía más variada incluye a menudo argumentos y referencias de tal naturaleza. Ámbitos como, por ejemplo, la medicina, la botánica o la agricultura han contado desde antiguo con célebres tratados poéticos y, al contrario, son muchos los poemas que muestran en sus versos asuntos y alusiones de condición semejante. Con la fisiognomía ocurre otro tanto: ya antes de su primera codificación sistemática en la obra del Pseudo-Aristóteles (siglo III a.C.), base de toda la tradición ulterior hasta el propio Renacimiento, pueden detectarse argumentos fisiognómicos en los más variados textos poéticos, desde Homero hasta –podría decirse– la actualidad misma¹. En este caso, más allá de un influjo concreto de los tratados fisiognómicos propiamente dichos, el hecho se explicaría por motivos más inmediatos: si aceptamos que el hombre se vale de una serie de prejuicios fisiognómicos para clasificar lo desconocido, es natural que la literatura los utilice para caracterizar personajes: le basta con dar una serie de rasgos físicos para exponer a público y lectores los *mores* correspondientes, de acuerdo a un código de equivalencias de todos conocido y aceptado. La retroalimentación, después, resulta lógica: los tratados técnicos de fisiognomía, cuando quieran echar mano de ejemplos para sus argumentos, recurrirán a dichos pasajes literarios, incluidos los poéticos².

1. El caso contrario, es decir, un tratado fisiognómico en verso, resulta mucho más raro: puede verse, por ejemplo, el *De physionomiis* (ca. 1220) de Gilles de Corbeil, cuarta parte del *Viticum o De signis morborum*: V. ROSE, *Anecdota graeca et graecolatina*, Berlín 1864, pp. 177-201.

2. La fisiognomía en la Antigüedad, con sus derivaciones literarias, se trata en E.C. EVANS, *Physiognomics in the Ancient World*, Filadelfia 1969, aun cuando se hayan matizado algunas de sus tesis (por ejemplo F. STOK, «La fisiognomica fra teoria e pratica», G. Argoud-J.-Y. Guillaumin [eds.], *Sciences exactes et sciences appliquées à Alexandrie*, Saint-Étienne 1998, pp. 173-187). Otras obras interesantes son la de P. DANDREY, «La Physiognomonie comparée à l'âge classique», *Revue de Synthèse* 3, 104 (1983), pp. 5-27; J.-J. COURTINE, «Corps, Regard, Discours. Typologie et classifications dans les physiognomies de l'âge classique», *Langue Française* 74 (1987), pp. 108-128; M.M. SASSI, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Turín 1988; M.H. MARGANNE, «De la physiognomonie dans l'Antiquité gréco-romaine», Ph. Dubois-Y. Winkin (eds.), *Réthoriques du corps*, Bruselas 1988, pp. 13-24; M.M. SASSI, «Physiognomica», G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1,2, Roma 1993, pp. 431-448; T.S. BARTON, *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomics and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor 1994; S. BYL, «La physiognomonie dans l'Antiquité grecque», *Euphrosyne* n.s. 31 (2003), pp. 227-236; A. ZUCKER, «La physiognomonie antique et la langue animal du corps», A. Zucker-M.C. Olivi (eds.), *Actes du XXXVIII Congrès International de l'Association des Professeurs de Langues Anciennes de l'Enseignement Supérieur*, Niza 2006, pp. 63-87. Incluye interesantes contribuciones a la fisiognomía antigua, con actualización bibliográfica, la quinta parte de V. Dasen-J. Wilgaus (eds.), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes 2008, en especial J. WILGAUX, «La physiognomonie antique: bref état des lieux», pp. 185-195, y W. DAEN-J. WILGAUX, «La physiognomonie antique: bibliographie indicative», pp. 241-254. Muy útil es también el reciente volumen en torno a la *Fisiognomía* de Polemón de Laodicea y su tradición: J. SWAIN [eds.], *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classic Antiquity to Medieval Islam*, Oxford 2007.

1.2. En las obras de fisiognomía, no obstante, la ilustración poética se nota sobre todo cuando entramos en el Renacimiento y, con mayor énfasis aún, en el caso concreto que aquí nos ocupa: el *De humana physiognomonia* del científico y filósofo italiano Giovan Battista della Porta (ca. 1535-1615)³. Aunque cuenta con precedentes (en especial la *Chiromantie ac physionomie anastasis* de Cocles⁴), la obra de Della Porta es la que más espacio reserva a referencias literarias y, en especial, poéticas. El texto, en realidad, pretende ser un compendio general que abarque y exponga la fisiognomía en su conjunto, por lo que su originalidad, más que en la doctrina, estribaría en la disposición, que sigue una estructura triple: argumentos fisiognómicos, sustento científico y filosófico, ejemplos. Es en los ejemplos donde se incluye una gran variedad de fuentes: textos literarios de todas las épocas y todos los géneros, personajes históricos, experiencias personales. Y es aquí, precisamente, donde entran también las citas poéticas, por lo general de época clásica, aun cuando cabe establecer en este caso una clara distinción: por más que no falten referencias a poetas griegos (sobre todo los poemas homéricos), resultan más variadas y numerosas las citas de poetas latinos antiguos.

1.3. Pero antes de ocuparnos de su concreta distribución y clasificación, conviene hacer una advertencia: como tantas otras obras del Renacimiento, este *De humana physiognomonia* fue objeto de una progresiva redacción y reescritura⁵. El texto, de

Tratados generales sobre la materia son los de J. CARO BAROJA, *Historia de la Fisiognómica*, Madrid 1988; P. GETREVI, *Le scritte del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milán 1991; P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milán 1995; R. CAMPE-M. SCHNEIDER, eds., *Geschichte der Physiognomik*, Freiburg im Breisgau 1996; L. RODLER, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milán 2000.

3. Sobre Della Porta hay ya amplia bibliografía. Como obras generales pueden citarse monografías (L. MURARO, *Giovanni Battista Della Porta, mago e scienziato*, Milán 1978; L. BALBIANI, *La Magia naturalis di Giovan Battista della Porta. Lingua, cultura e scienza in Europa all'inizio dell'età moderna*, Berna-Berlín 2001; P. PICCARI, *Giovan Battista Della Porta. Il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milán 2007) y volúmenes de estudios diversos (M. Torrini [eds.], *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Nápoles 1990; M. Montanile (ed.), *L'edizione nazionale del teatro e l'opera di G. B. Della Porta*, Roma-Pisa 2004; R. Sirri [eds.], *Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, Nápoles 2007; R. Zeller [eds.], *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft* 18 [2008]).

4. Publicada en Bolonia en 1504. Bartolomeo della Rocca (1467-1504), apodado Cocles, filósofo hermético, astrólogo y quiromante, es una fuente segura de Della Porta, y recoge ya en su obra algunas citas literarias, incluidos poetas. Para la fisiognomía en el Renacimiento, además de las obras genéricas citadas en nota 2, cf. J.-J. COURTINE-G. VIGARELLO, «La physionomie de l'homme impudique. Bienséances et impudeur: les physiognomonies au XVIe et au XVIIe siècle», *Communications* 46 (1987), pp. 79-91; L. RODLER, *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento*, Pisa 1991; F. CAROLI, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milán 1995; J. ZIEGLER, «Medicine and Physiognomy 1300-1500», *Médiévales* 46 (2004), pp. 89-108.

5. Las reediciones de la obra se tratan en G. GABRIELI, «Bibliografia lincea. I. Giovanni Battista Della Porta», *Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei*, s. 6ª, 8 (1932), pp. 206-277. La reescritura del texto por problemas de censura se estudia en O. TRABUCCO, «Il corpus fisiognomico dellaportiano tra censura e autocensura», *Rinascimento* 43 (2003), pp. 569-599.

hecho, se publicó primero en latín en cuatro libros (Vico Equense 1586), hasta que en 1599 se imprimió en Nápoles una edición en seis, que además reestructuraba todo el conjunto; por último, cuando esta segunda edición latina se traduce al italiano en 1610, el autor aprovecha para hacer nuevas intervenciones. El resultado final es una obra en seis libros cuyo contenido se distribuye como sigue: tratamiento teórico de la disciplina (libro primero); significados fisiognómicos de las partes del cuerpo *a capite ad calcem* (libro segundo); significados fisiognómicos de los ojos (libro tercero); significados fisiognómicos de cualidades físicas como color, tamaño, movimiento, vello (libro cuarto); tipos humanos (libro quinto); rectificación del carácter (libro sexto). El proceso de reescritura, en cualquier caso, afecta también a los ejemplos poéticos, distribuidos por todos los libros de la obra: en la edición latina de 1599 el añadido de citas poéticas es extraordinario respecto a la *princeps*, lo que se completará con otras nuevas, puestas directamente en italiano, en la edición de 1610⁶.

2. DISTRIBUCIÓN

2.1. En el Proemio a la versión italiana de 1610 advierte Della Porta de la presencia de la fisiognomía en la poesía antigua, fruto de esa equivalencia generalmente aceptada entre rasgos físicos y anímicos⁷. En consecuencia, será la poesía antigua una fuente idónea de donde recabar ejemplos, que van a ir dispersándose a lo largo del texto. Aunque su recurrencia es menor que otras fuentes literarias en prosa, la poesía latina antigua ocupa un lugar de importancia indudable. De hecho, hemos contado hasta 125 citas procedentes de un total de 16 poetas latinos antiguos. Entre ellos, no obstante, la frecuencia de uso es muy diversa: sólo tres se citan en más de veinte ocasiones (Ovidio [29], Plauto [25] y Virgilio [23]); dos en más de diez (Marcial [11] y Horacio [10]); seis entre tres y cinco veces (Persio [5], Catulo [4], Juvenal [4], Lucano [3], Lucrecio [3] y Estacio [3]); y otros cinco en sólo una ocasión (Terencio, Gracio, Claudiano, César Germánico y Silio Itálico). Hay, además, un verso procedente de los *Priapea* y,

6. En adelante citaremos en latín por Giovan Battista DELLA PORTA, *De humana physiognomonia*, Nápoles 1602 (reedición de la segunda versión latina en seis libros) [DELLA PORTA, *phys.*]; y en italiano por Giovan Battista DELLA PORTA, *Della fisonomia dell'uomo*, M. Cicognani (ed.), Parma 1988 (pseudosedición de la versión italiana en seis libros de 1610) [DELLA PORTA, *fis.*]. Hasta la publicación de una edición crítica de la obra (trabajo que está haciendo A. Paoletta para las *Edizione nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta*), puede consultarse nuestra propia traducción castellana, que a la edición latina de 1599 suma los cambios y añadidos de la italiana de 1610: Giovan Battista DELLA PORTA, *Fisiognomía I-II*, 2 vols., Madrid 2007-2008.

7. «È propria ancor questa arte de poeti, e di pittori, i quali introducendo ne' i loro poemi, e pitture persone di varii costumi, e descrivendo le fattezze, ce le diano convenevoli, come veggiamo haver fatto Homero, Virgilio, Ovidio, Plauto, Terentio nelle comedie, et Euripide, e Sofocle nelle Tragedie» (DELLA PORTA, *Della fisonomia dell'huomo*, Venecia 1610, p. 3; la edición de Cicognani no incluye el proemio, de ahí que citeemos por la versión original).

por otro lado, referencias indirectas y tangenciales a otros seis poetas (Lutacio Cátulo, Enio, Nevio, Lucilio, Lucio Accio y Marco Marulo), algunos de ellos – según se dirá– aludidos como ejemplos fisiognómicos *per se*.

2.2. En su aspecto formal, las citas presentan una variedad notable que, de menos *cuerpo* a más, podrían clasificarse de la siguiente manera:

- a) *Alusiones o meras menciones*. No son muchas, y se ciñen a poetas antiguos sin apenas obra conservada, a quienes se cita por fuentes indirectas al hilo de algún argumento fisiognómico, como ocurre en este ejemplo de Lucilio: *M. Crassus, ob severiorem frontem et mores austeriores semel in vita risisse dicitur, ob id dictum ἀγέλαστος, ex Lucilio*⁸.
- b) *Referencias sin cita expresa*, pero a menudo con exégesis del texto. Ofrecen, por lo general, mayor agilidad e idéntica información que las siguientes. Por ejemplo, buena parte de las citas de Plauto, de autoridad fisiognómica, entrarían en esta modalidad. Valga el siguiente ejemplo: *Plautus suum lenonem torvis superciliis depingit et moribus satis austerum*⁹.
- c) *Citas expresas*. Son las más numerosas. Traen a colación a un autor y citan expresamente sus versos, desde uno solo hasta tiradas a veces bastante considerables, como es el caso de los 28 versos de Lucrecio que cierran el capítulo octavo del primer libro, dedicado a la complejión del cerebro¹⁰.

2.3. Por otro lado, el origen de las citas poéticas resulta también muy variado. Hemos de suponer, en buena medida, que a algunos de los poetas latinos más veces citados (Ovidio, Plauto, Virgilio, Marcial, Horacio) los leyera Della Porta de primera mano y aprovechara sus versos, con mayor o menor literalidad, para incluirlos en diferentes partes de su obra. Ahora bien, y según solía ser habitual en la literatura renacentista, no pocas veces tales citas poéticas proceden de fuentes de segunda mano, que Della Porta deja sin mencionar intencionadamente¹¹. Nos limitamos a exponer un par de ejemplos:

- a) En el capítulo que abre el libro primero, destinado a refutar las artes adivinatorias en beneficio de la fisiognomía natural, Della Porta cita unos

8. DELLA PORTA, *phys.*, 2,17,6, p. 104. La referencia se encuentra en Cic. Tusc. 3,31, quien remite a LUCIL. 1299ss.; también PLIN. nat. 7,79; aunque Della Porta toma el dato de P. CRINITO, *De honesta disciplina*, C. Angeleri, [eds.], Roma 1955, 21,1.

9. DELLA PORTA, *phys.*, 2,3,3, p. 66 (PLAVT. Rud. 318).

10. DELLA PORTA, *phys.*, 1,8, p. 17 (LVCR. nat. 3,288-315).

11. Para esta *reescritura* o *hurto* literario en el Renacimiento pueden verse M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto*, Bolonia 1984; AA.VV., *Réécritures. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, 3 vols., París 1983-1987; L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alejandría 1990; P. CHERCHI [eds.], *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, Ravenna 1998.

versos de la *Tebaida* de Estacio a propósito de la *capnomancia* o adivinación *per fumum*, cuya fuente directa no es el poeta latino, sino el *De honesta disciplina* de Pietro Crinito¹².

- b) Cuando se ocupa de la fisiognomía animal para, después, cotejarla con la humana, Della Porta incluye la descripción física de los mejores perros de acuerdo a unos versos de Tito Gracio, que ha tomado sin decirlo de la voluminosa obra de Conrad Gesner¹³.

2.4. En cualquier caso, la distribución de las citas no es uniforme a lo largo de la obra. Los libros segundo (39) y cuarto (38) –más de dos tercios del conjunto– presentan una mayor acumulación: en su minuciosa descripción de la fisiognomía humana, Della Porta aprovecha las referencias de poetas latinos para ilustrar sus argumentos, bien como fuentes auténticas de autoridad, bien como referencias contextuales o de puro ornato. El libro primero, que sirve de sostén teórico a la exposición de la disciplina, trae también un buen número de citas (28), aunque la mayoría son más de apoyo y ornato que de autoridad, si exceptuamos algunas de corte zoológico y etnológico. Por último, el libro tercero, monográfico sobre los ojos, incluye sólo 12 referencias poéticas, mientras que los libros quinto y sexto presentan, respectivamente, 9 y 5, pues su contenido es, si se quiere, más técnico y menos susceptible, por tanto, de adornos poéticos.

De acuerdo, pues, con la particular distribución y naturaleza formal de las citas estudiadas, es momento ya de establecer con ellas una clasificación, por así decir, cualitativa.

3. CLASIFICACIÓN

3.1. Para ello, hemos recurrido primero a dos criterios combinados: agrupación de fuentes por *temas* y distinción de fuentes por *valor*. En el primer caso, los testimonios poéticos se han reunido de acuerdo a tres ámbitos fisiognómicos coincidentes en parte con los tres métodos tradicionales de la fisiognomía: anatómico, etnológico y zoológico¹⁴. Aunque en nuestro caso el más relevante es el ámbito anatómico, para cada uno de ellos observamos a su vez una triple clasificación cualitativa: fuentes de autoridad directa, usadas como apoyo fisiognómico propiamente dicho; fuentes de autoridad indirecta, que no son caracterizaciones fisiognómicas, aunque se ajustan al contexto; fuentes informativas o contextuales, expuestas al hilo del discurso, pero sin demasiado

12. DELLA PORTA, *phys.*, 1,1, p. 7 (STAT. Theb. 10,597-603; P. CRINITO, *De honesta disciplina*, 23,3).

13. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,3, p. 10 (GRATT. 269-277; C. GESNER, *Historiae animalium*, libr. 1, *De quadrupedibus viviparis*, Zúrich 1551, p. 242).

14. Cf. A.M. ARMSTRONG, «The Methods of the Greek Physiognomists», *Greece and Rome* n.s. 5 (1958), pp. 52-56.

valor probatorio¹⁵. A todo ello, además, se añaden otros dos apartados generales: citas poéticas de puro ornato, sin apenas relación con el contexto fisiognómico, aunque aducidas por cierta conexión puramente superficial (con más función de adorno, pues, que las que hemos llamado antes informativas o contextuales); citas de poetas latinos antiguos como ejemplos fisiognómicos en sí mismos.

3.2. *Anatomía*. Es éste, obviamente, el apartado mayor, pues que más de dos tercios de la obra se destina al estudio fisiognómico de las distintas partes y cualidades del cuerpo humano. En él podemos establecer la siguiente distinción:

- a) *Fuentes de autoridad directa*. Hay dos poetas principales que se usan para ilustrar, con criterio de autoridad, determinados argumentos fisiognómicos: Plauto y Marcial. De las 25 citas de Plauto, 23 son fuentes de autoridad, es decir, sirven para constatar y corroborar una equivalencia fisiognómica. Las citas son variadas: desde alusiones o exégesis a breves citas literales o a la reproducción directa de unos cuantos versos. Algunos ejemplos: al tratar de los pelirrojos, señal de maldad, dice Della Porta: *Plautus in Asinaria suum Leonidam ruffulum facit, quasi malignum, insidiosum, lucricupidum*¹⁶; cuando describe los ojos negros, indicio de mansedumbre y cobardía, remite a Filócrates, ahora con cita literal más larga: *Philocrates Plautinus macilento ore, acuto naso, albo corpore, nigris oculis, subruffus, aliquantum crispus, cincinnatus*¹⁷; en el libro primero, en fin, cuando habla de las cualidades físicas de los viejos, envía de nuevo a Plauto con una cita aún mayor:

Plautus in Mercatore:

*Verum si non amant, oderunt, molesti itidem atque difficiles,
garruli, osores, insensi, iracundi, sibi suisque invidi.*

Quod in se olim admisere turpiter, id si fiat modestius

*non tolerant, ut equum est, patres, sed clamant indecenter, obstrepunt*¹⁸.

Es Marcial también, como decíamos, una fuente de autoridad importante, pues las caracterizaciones de sus versos coinciden con algunas equivalencias

15. La terminología empleada sigue, en cierta forma, a P. CONDE PARRADO, «La poesía clásica en los médicos españoles del Renacimiento», J.L. García Hourcade-J.M. Moreno Yuste (eds.), *Andrés Laguna. Humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, Valladolid 2001, pp. 259-270. Puede verse también J.I. BLANCO PÉREZ, «Poetas latinos en los médicos vallisoletanos del siglo XVI», N. Castrillo (ed.), *Herencia grecolatina en la lengua y la literatura castellana*, Burgos 2000, pp. 45-64.

16. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,12,11, p. 231 (PLAVT. Asin. 400). Las citas poéticas que se aducen en adelante reproducen exactamente el texto de Della Porta, aun cuando haya variantes o errores evidentes respecto a las ediciones críticas modernas; si se trata de ejemplos sacados de la versión italiana, las citas se reproducen, obviamente, en italiano.

17. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 3,7,8, p. 173 (PLAVT. Capt. 647-648).

18. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,25, p. 44 (estos versos de Plauto, hoy considerados espurios, en el Renacimiento se situaban en el acto 4, escena 5 del *Mercator*).

fisiognómicas. El personaje fundamental, en este caso, es Zoilo, que sirve para ilustrar unos cuantos rasgos, en cita tanto alusiva (*Marziale dice che il suo Zoilo, fra gli altri vizii che avea, era lussurioso, epperò zoppo*¹⁹) como literal: al describir los ojos bizcos, abiertos y temblorosos como señal de malicia y procacidad, reproduce Della Porta un célebre epigrama de Marcial:

*Martialis in Zoilum suum strabonem ita inludit:
Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus,
rem magnam praestas, Zoile, si bonus es*²⁰.

- b) *Fuentes de autoridad indirecta.* Las citas poéticas que, sin establecer una relación fisiognómica directa, se ajustan bien al contexto proceden en buena medida de Ovidio y Virgilio. El primero es muy útil para contextualizar algunos rasgos de significado erótico, como puede ser la palidez: *Ovidius: palleat omnis amans, color hic est aptus amanti*²¹. La *Eneida*, por su parte, se aduce para ilustrar, por ejemplo, el miedo que señala el vello erizado (*Ob id Virgilius: Obstupui, steteruntque comae et vox faucibus haesit*)²². Pero podrían espigarse más citas de semejante naturaleza, procedentes de otros varios poetas latinos, como Catulo (identidad de cabello suave y afeminamiento: *Et Catullus in Thullum cinaedum: Tulle, mollior cuniculi capillo*)²³ o Estacio (identidad de cuerpo pequeño y valentía: «Stazio: E gran virtù regnava in picciol corpo») ²⁴.
- c) *Citas informativas o contextuales.* Estas citas, como se ha dicho, se traen a colación al hilo del discurso, pero no aportan pruebas que consoliden la correspondencia fisiognómica de que se trate. A veces resulta difícil distinguir las de puro ornato, si no fuera porque su contextualización doctrinal resulta algo más evidente. También, para este caso, son Virgilio y Ovidio los poetas más citados, a quienes se trae de refilón para ilustrar equivalencias fisiognómicas: se menciona, por ejemplo, al Eneas virgiliano a propósito de la relación entre el buen carácter y la hermosura física («Virgilio, avendo depinto Enea un eroe di perfettissima anima, e ripieno di ogni lodevol costume, lo descrisse ancor bello: Ma il bellissimo Enea dinanzi a tutti / suoi compagni si mischia») o se aprovecha la descripción ovidiana de Tisífone al exponer los rasgos del iracundo («Fingono ancora Tesifone per l'ira. E la describe Ovidio cosi: Non tarda allor Tesifone, ma toglie...») ²⁵.

19. G. B. DELLA PORTA, *fis.*, 2,45,7, pp. 307-308 (MART. 6,91, 11,92 y 12,54). Della Porta establece aquí la equivalencia entre cojera y lujuria.

20. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 3,24,5, p. 194 (MART. 12,54).

21. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,3,5, p. 198 (OV. ars 1,729).

22. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,11,1, p. 222 (VERG. Aen. 2,774).

23. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,7,7, p. 226 (CATVLL. 25,1).

24. G. B. DELLA PORTA, *fis.*, 4,10,1, p.483 (STAT. Theb. 1,417).

25. G. B. DELLA PORTA, *fis.*, 4,11,2, p. 495 (VERG. Aen. 4,141-142) y 5,18,1, p. 550 (OV. met. 4,481-485).

3.3. *Etnología*. El método etnológico o etnográfico atañe a la caracterización física y anímica de los pueblos, a menudo determinada o fuertemente influida por el clima y el carácter²⁶. También para este caso reserva Della Porta, aunque muy pocas, algunas citas poéticas. Las hay, de nuevo, de autoridad directa: Lucano, por ejemplo, sirve para caracterizar a los pueblos septentrionales (*ad id Lucanus: Quidquid ad Eoos tractus mundique teporem...*)²⁷; de autoridad indirecta: se recurre a unos versos de Virgilio para confirmar el carácter astuto y falaz de los ligures (*Ligures Virgilius vafros, callidos et fallaces vocat, Aeneidos undecimo: Vane Ligur, patrias tentasti...*)²⁸; puramente informativas o contextuales: al hablar de la equivalencia entre el pelo rizado y la cobardía, remite Della Porta a unos versos de Marcial a propósito de ciertos pueblos africanos con tales características (*Martialis ad id: Crinibus intortis timidi venere Sicambri / atque aliter tortis crinibus Aethiopes*)²⁹.

3.4. *Zoología*. Alguna cita poética más que el apartado anterior tiene el que hemos llamado zoológico: se mira la constitución física y anímica de los animales para, en virtud de su parecido con los humanos, caracterizar por analogía a los individuos. También aquí, de nuevo, es posible establecer la triple división de los casos precedentes: Virgilio, por ejemplo, es una fuente de autoridad directa para conocer a las abejas mieleras, cuyas características podrán adaptarse a los humanos (*Agricolae etiam apes operi habiles et ineptas signis cognoscunt. Virgilius: Hic melior insignis et ore...*)³⁰; una cita de autoridad indirecta puede observarse cuando, a propósito de la mirada de reojo, propia de machos cabríos y personas lascivas, se recurre a un verso de las *Églogas* de Virgilio: *transversa tuentibus hircis...*³¹; y, en fin, se trata de una cita puramente informativa o contextual cuando, por ejemplo, Della Porta indica que la nariz arrugada es señal de iracundia, ofrece la analogía con el hocico arrugado de los perros que se disponen a ladrar y remite sin más al *rictus caninus* de Juvenal (*Ringo os torquere est, quod canes faciunt latraturi, vel cum ex ira os deducunt, hinc rictus, oris distentio. Rictum caninum Iuvenalis dixit*)³².

3.5. *Citas de ornato*. Según nuestra clasificación, habría hasta 30 citas poéticas de puro ornato, sin función ni de autoridad ni informativa, sino meras ilustra-

26. Cf. M.A. GONZÁLEZ MANJARRÉS, «Paisaje y carácter en *De humana physiognomonia* de Giovan Battista della Porta: trama literaria de un *topos* antiguo», en *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas*. F. DE OLIVEIRA et alii [eds.], 2 vols., Coimbra 2009, vol. 1, pp. 361-367.

27. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,13, p. 31 (LVCAN. 8,365-366 y 363-364: los versos se citan cambiados de orden y con algunas variantes).

28. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,13, p. 32 (VERG. Aen. 11,715-716).

29. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,11,2, p. 223 (MART. epigr. 3,9-10, con grandes variantes).

30. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,3, p. 11 (VERG. georg. 4,92-94). En el mismo lugar remite también a Virgilio para bueyes (VERG. georg. 3,51-59) y caballos (VERG. georg. 3,75-88). Del mismo tipo es la cita de Graciano mencionada *supra*, n. 13.

31. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 3,24,1, p. 193 (VERG. ecl. 3,8).

32. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 2,7,17, p. 79 (IUV. 10,271-272).

ciones o muestras de aparente erudición, apenas inducidas o justificadas por el contexto. Las hemos dividido, de acuerdo a sus temas, en cuatro apartados, para los que ofrecemos algunos ejemplos:

- a) *Históricas*. Al tratar en el primer capítulo de las distintas técnicas de adivinación conocidas, Della Porta menciona las *sortes Vergilianae* y, a tal propósito, cita el fragmento de Virgilio que leyera Adriano en su consulta³³.
- b) *Míticas*. La cabeza picuda es señal de desvergüenza y, en consecuencia, se asimila a los monos. Della Porta alarga el contexto: hay monos muy desvergonzados, que incluso se masturban en público, como los cercopitecos. Y entonces remite a Ovidio a propósito del mito de los cercopes, transformados en monos por Júpiter:

*Ego simiae assimilarem, nam protenso quoddammodo capite ut homo praeditae sunt et impudentissimae sunt: nam mares et cercopithecii impudentissime masturbatione lasciviant coram quibusque spectantibus. Ob id poetae fabulati sunt duos fratres impudentes a Iove in simias versos. Ovidius: Quippe Deum genitor fraudem...*³⁴.

- c) *Morales*. Así hemos llamado a ciertas referencias como ésta de Horacio: cuando Della Porta habla de la cabeza perfecta, es decir, ligeramente protuberante en las zonas frontal y occipital y, por tanto, señal de buen carácter, alude a un verso del poeta venusino en que se alaba el justo medio como norma general: «Gli stremi sono sempre cattivi e il mezzo buono, come dice Orazio»³⁵.
- d) *Literarias*. En este último apartado entran, por exclusión, las demás citas de ornato: no tocan ningún tema preciso, sino que salen a relucir como mera erudición literaria. Valga el siguiente ejemplo: Della Porta relaciona la boca pequeña y risueña con la lascivia y remite para ello al sexo femenino; se acuerda entonces de un consejo erótico de Ovidio, a quien ni siquiera le hace falta mencionar: *Hic risus feminarum est... Hinc praeceptum illud eroticum: Sint modici risus, parvaeque utrinque lacunae*³⁶.

3.6. *Poetas*. Para el último lugar hemos dejado el empleo de los propios poetas antiguos como casos fisiognómicos. Se añadirían, así, a otros muchos personajes

33. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 1,1, p. 8 (VERG. Aen. 6,808-812): *Alium quoque morem fuisse legimus Romanis imperatoribus in eventibus praenoscentis, versibusque ad eam rem compositis vel poemata casu accipiebant. Vulgatum est illud Hadriani, sortes consulentis, quum Virgilianas sortes accepisset: Quis procul ille...* La cita, en este caso, procede de P. CRINITO, *De honesta disciplina*, 22,3.

34. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 2,1,13, p. 56 (OVID. met. 14,91-94).

35. G. B. DELLA PORTA, *fis.*, 2,1,11, p. 124. La referencia remite a HOR. epist. 1,18,9.

36. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 2,17,5, p. 103. El verso es de OV. ars 3,283. Aunque Della Porta lee *modici risus*, las ediciones modernas traen *modici rictus*.

históricos –antiguos, medievales y modernos– que se van mencionando a lo largo de la obra por encajar sus cualidades físicas y anímicas más destacadas en los argumentos doctrinales correspondientes. Della Porta ofrece un total de cinco casos, cuya información le viene de diversas fuentes. Veamos un par de ellos como ejemplo:

- a) Si un cuerpo pequeño es signo de inteligencia, ahí está el viejo poeta y tragediógrafo Lucio Accio (175-ca. 85 a.C.) para demostrarlo, según información de Plinio:

*Accius statura fuit admodum brevi, ut a C. Plinio refertur, et inter principes tragediarum scriptores relatus est a veteribus; fuit enim acri ingenio*³⁷.

- b) Y Plauto debe su nombre a los pies planos, signo de astucia y engaño:

*Plautus similes pedes habebat et, a simili pedum affectione, nomen ascivit, nam a pedum planitie Plautus dictum fuit, quum primus M. Plotus diceretur, ut a Sexto Pompeio habetur, et in eius comoediis mira eius calliditas apparet*³⁸.

4. CONCLUSIONES

El resultado inmediato a que se llega tras el estudio precedente atañe, en principio, a una cuestión hasta cierto punto habitual del Renacimiento: el uso casi indiscriminado de autores antiguos, incluidos los poetas, para ilustrar y apoyar de muchas maneras los más diversos textos originales, del ámbito que fueren. El recurso se hizo particularmente evidente en las obras científicas, entre las que cabe situar la propia fisiognomía y, más en concreto, la *Fisignomía humana* de Giovan Battista della Porta.

Tras su detenida y sosegada lectura, recabamos todas las citas poéticas latinas en ella contenidas y efectuamos su consiguiente valoración. La primera y más patente: su cantidad total, así como el número de poetas mencionados, hace de ellas un recurso importante para el entramado erudito de la obra. El modo en que se citan, además, ofrece otras informaciones adyacentes: hay meras referencias y alusiones sin literalidad expresa, pequeñas exégesis y citas literales de diferente extensión; pero también es interesante su propio origen: hemos de suponer que una parte venga de lecturas directas, aunque otra nada desdeñable procedería de fuentes de segunda mano, casi nunca mencionadas.

Ahora bien: de poco valdría la valoración cuantitativa de las citas si no fuera acompañada de su correspondiente encuadre cualitativo. Para ello, como se ha

37. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 4,8,1, p. 214 (PLIN. nat. 34,19).

38. G. B. DELLA PORTA, *phys.*, 2,47,7, p. 149. La etimología del nombre plautino se lee en FEST. 305,9, s.v. *Plotos* y 306,1, s.v. *Ploti*.

visto, hemos efectuado primero tres apartados temáticos, de acuerdo a los tradicionales métodos fisiognómicos y, dentro de ellos, se han distinguido tres niveles de cita: las de autoridad directa, la de autoridad indirecta y las informativas o contextuales. Todo ello se ha completado con una serie de citas de puro ornato, sin apenas inducción contextual, y un breve apartado en que los poetas mismos habrían servido de ejemplos fisiognómicos.

Es cierto que a veces los límites entre unas citas y otras no resultan demasiado evidentes, de modo que alguna de autoridad indirecta pueda parecer más bien informativa o que una informativa se asemeje demasiado a otra de puro ornato. Toda clasificación, en cualquier caso, es un modo de forzar la realidad con el fin de aclararla al máximo y, en tal proceso, obviamente, siempre quedan puntos inestables y elementos dudosos. El método, no obstante, ha de ser siempre el mismo: debe leerse lo que hay y, de acuerdo con ello, establecer una clasificación razonable, pero nunca al revés; es decir: nunca ha de fijarse de antemano una clasificación y meter en ella la realidad del texto, porque los resultados entonces nacerían viciados.

En el caso presente, en definitiva, la estructura cualitativa de las citas poéticas latinas nos ha permitido llegar a ciertas conclusiones que creemos válidas: hay un número mayoritario (97) que se emplea como autoridad fisiognómica en cualquiera de sus tres ámbitos, aunque son menores las de autoridad directa (limitadas casi todas a Plauto y Marcial), algo más numerosas las indirectas (con Ovidio y Virgilio a la cabeza) y más aún las informativas o contextuales (de nuevo Virgilio y Ovidio suman la mayor parte); muy por debajo de ellas (30) estarían las que sólo son de puro ornato, sin apenas conexión con la materia fisiognómica tratada; tan sólo 5 atañen a poetas presentados como ejemplos fisiognómicos.

Así pues, la mayor parte de las citas poéticas latinas cumple aquí una función bien específica: además de la carga literaria y erudita que siempre comportan, su aparición ayuda a determinar y consolidar una serie de equivalencias fisiognómicas, para cuya definitiva demostración se añaden razonamientos fisiológicos, así como otros ejemplos de fuentes y orígenes distintos. Pero la poesía latina antigua, en este caso, viene a ser también y sobre todo un útil y expresivo sostén fisiognómico.

EL CARMEN DE *QUADRUPlici MEDICORUM VULTU* DEL *DIALOGUS DE RE MEDICA* DE PEDRO JIMENO (1549)*

M^a TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En este trabajo se analiza el significado y las posibles fuentes del *carmen De quadruplici medicorum vultu* publicado con el *Dialogus de re medica* de Pedro Jimeno (1549), profesor de Medicina en la Universidad de Valencia. Del humanismo de Jimeno se ha hablado frecuentemente desde la perspectiva de la disciplina médica, por su labor de introductor de la doctrina anatómica de Vesalio. En este análisis se obtienen datos relevantes para caracterizar al autor como seguidor de los principios ideológicos y filológicos del humanismo.

Palabras clave: Pedro Jimeno, poesía latina renacentista, latín de la Medicina, Erasmo, Pico della Mirandola, humanismo médico.

Summary: This paper analyzes the meaning and possible sources of *carmen De quadruplici medicorum vultu* published with the *Dialogus de re medica* written by Pedro Jimeno (1549), Professor of Medicine at the University of Valencia. Jimeno's humanism has been often treated from the perspective of the medical discipline, for his work in introducing the Vesalius' anatomical doctrine. In this analysis relevant data are obtained to characterize the author as a follower of the ideological and philological principles of humanism.

Keywords: Pedro Jimeno, Renaissance latin poetry, latin in Medicine, Erasmus, Pico della Mirandola, medical humanism.

* Este trabajo se integra en el Proyecto HUM2006-09976/FILO, financiado por la Dirección General de Investigación del MEC y por fondos FEDER.

En 1549 se publicaba en Valencia el *carmen De quadruplici medicorum vultu*, precediendo al *Dialogus de re medica* de Pedro Jimeno († ca. 1551). Dicho *carmen*, que aparentemente tiene poco que ver con el contenido de la obra que encabeza, es, en realidad, un testimonio capital para comprender la postura ideológica de su autor no sólo en el pensamiento médico del momento, sino en las corrientes ideológicas del humanismo más moderno, dato este relevante porque del humanismo de Jimeno se ha hablado normalmente desde la perspectiva de la Historia de la Medicina, principalmente por su labor de introductor de la anatomía vesaliana, pero no tanto a la luz de los principios ideológicos de un humanismo más puro y filológico.

Nacido en Onda (Castellón), ocupó varias cátedras de medicina en la Universidad de Valencia, entre ellas la de Anatomía y Simples en 1547 y 1548. Su diálogo, que entre el médico Andreas y su discípulo Gaspar tiene lugar en unos jardines cercanos a Valencia antes de la cena, se divide en tres partes: la primera y la tercera, más breves, dedicadas a tratar sobre las llamadas partes espermáticas¹ y la *ratio victus*² respectivamente; y, como parte central, una descripción abreviada de la anatomía humana y la disección. Aquí se incluye la transcripción literal de la descripción de la preparación del esqueleto procedente de los *De humani corporis fabrica libri septem* (Basilea, 1543) de Andrés Vesalio, el reformador de la anatomía renacentista. Por este hecho Jimeno podría ser considerado de alguna manera editor pionero de Vesalio en España, antes de la estancia del bruselense en nuestro país (1559)³. En relación con ello, el médico valenciano expone en la epístola nuncupatoria, dirigida al médico de Mencía de Mendoza Pedro Lozano, los motivos que le llevaron a publicar esta obra: la dificultad que suponía para los alumnos el estudio de la anatomía (de ahí que en el *dialogus* abrevie las descripciones anatómicas y las explicaciones sobre léxico), y, según dice, la escasez de libros de Galeno y otros autores sobre esta materia puestos a disposición de los estudiantes.

Presento a continuación el poema de Pedro Jimeno, en el que he actualizado la puntuación y el uso de mayúsculas. Asimismo, he utilizado *v* para los valores consonánticos de *u*, aunque he mantenido otras grafías, normalmente correspondientes a fenómenos fonéticos, habituales en el latín renacentista. Después del *carmen* he añadido un breve aparato de fuentes o lugares comunes de la literatura latina antigua y una traducción⁴.

1. Las que proceden de esperma (huesos, ligamentos, nervios...), frente a las solidas o sanguíneas, como la carne.

2. Esto, a propósito de las opiniones sobre la dieta de Giovanni Manardo, famoso médico humanista italiano. Fue autor de unas muy difundidas *Epistulae medicinales*, cuya primera edición data de 1521, aunque fueron ampliándose progresivamente. Sobre él, cf. *Dictionaire de sciences médicales. Biographie médicale*, París, Panckoucke, vol. 6 (1824), p. 172.

3. Cf. J. BARÓN FERNÁNDEZ, *Andrés Vesalio. Su vida y su obra*, Madrid, 1970, especialmente pp. 91-102; J. M. LÓPEZ PIÑERO, «The Vesalian movement in sixteenth-century Spain», *J. Hist. Biol.* 12 (1979), pp. 45-81.

4. En el aparato de fuentes recojo fundamentalmente testimonios de poetas latinos, pero también algunos procedentes de la literatura técnica, y especialmente de la prosa médica latina, pues, como se

De quadruplici medicorum vultu

In varias aiunt mutari Protea formas,
ex homine fieri nunc equum,

nunc asinum, mulum, aut fulua ceruice leenam,
nunc esse quidlibet aliud.

Sunt quoque quae mutant animantia muta figuram, 5
ut Polypus et Camaeleon.

Quin etiam retinet uultum non semper eundem
Diana Praeses noctium.

Naturam medicus seruare uidetur eandem 10
haud, ipse dissimilis sui,

verum iudicio illorum quibus arte magistra
desideratam fert opem.

Namque ubi lætali tentatur uulnere corpus
grauie carcinomate,

quando manus chiragra, pedes nodosa podagra, 15
cruciatue pleuritis latus,

si pthisis exiccat, uel hydrops humectat et inflat,
aut morbus alius ingruit,

ut misere implorant uotisque ardentibus optant,
medicos colentes ut deos. 20

At simul explicuit ualidum cataplasma uigorem
aut pharmacon efficaciam,

occœpitque grauem paulum lenire dolorem,
iam medicus exutus deum

angelicam faciem praeferre uidebitur aegro, 25
tam subito plumbea gratia

verá, resultan relevantes para explicar la composición de este poema. Con el signo # indico la coincidencia de término o términos en sede métrica.

cum pœna decreuit honosque, affectus et ingens existimatio numinis.	
Quod si iam tepido liceat desurgere lecto et expaciari leniter,	30
innixumque bacillo auram captare recentem, continuo erit homo qui cherub	
aut seraph antea fuit. Quid multis? Ambulet idem, morbo superato quolibet.	
Ecce tibi metamorphosis noua, quanque uel ipse Naso poëta maxime	35
miretur, monstis quamuis assuetus abunde: qui modo uidebatur deus,	
cuique parabantur uerbenae et mascula thura, cui conficiebatur tener	40
agnus, ut imbueret sacras illius aras, nunc de repente factus est	
Dis ater, aut si quid sit Dite nocentius atro. Si namque uenientem eminus	
conspiciat firmo iam corpore debitor aeris, horret, stupet, retrahit pedem,	45
haud aliter quam si nigro cacodaemona cornu sibi uideat occurrere.	
Haec mihi quadruplicis faciei causa uidetur, qua uulgus aegrotantium	50
pro morbis pulsus placidaque quiete recepta medicos decorat hoc temporis,	
nimirum referens qualem Mandrabulus honorem Tonantis olim coniugi.	

1 Ov. *Ib.* 425 utque pater solitae varias mutare figuras | *met.* 11, 613 hunc circa passim
varias imitantia #formas# | LUCR. 5, 716 volvier et varias splendoris reddere #formas# |

LUCAN. 1, 531 #et varias# ... #formas# | MANIL. 1, 533 ignibus in varias caelum laqueantia #formas# | SIL. 11, 447 #Protea forma# • 2 PLAUT. *Men.* 862 nunc equos iunctos iubes | Ov. *met.* 8, 873 nunc equa, nunc ales, modo bos, modo cervus abibat • 2-3 CATO *agr.* 138 mulis, equis, asinis | VARRO *rust.* 2, 8 ex equa enim et asino fit mulus | PLIN. *nat.* 11, 191 equi, muli, asini, cervi, capreae, apri, cameli, delphini non habent | COLUM. *rust.* 6, *praef.* 15 mulam, equum, asinum | VERG. *georg.* 4, 408 #et fulva cervice leaena# • 4 LUCR. 5, 1376 ut nunc esse vides vario distincta lepore | Ov. *met.* 15, 410 passa marem est, nunc esse marem miremur hyaenam | CELS. 5, 27 necessarium est exsorbere potionem meri vini cum pipere, vel quidlibet aliud | Hor. *sat.* 1, 9, 12 felicem! aiebam tacitus, cum quidlibet ille • 5 Ov. *ars* 3, 647 #Sunt quoque quae# | *trist.* 1, 1, 117 #sunt quoque# mutatae, ter quinque uolumina, formae | LUCR. 2, 78 inque brevi spatio mutantur saecula animantum | LUCR. 2, 625 #muta# salute | MANIL. 2, 99 denique sic pecudes et muta animalia terris; 1, 411 #mutare figuras# | PLIN. *nat.* 10, 25 Coccyx videtur ex accipitre fieri, tempore anni figuram mutans • 6 Ov. *hal.* 31 polypus haeret et hac eludit retia fraude | Hor. *epod.* 12, 5 polypus an gravis hirsutis cubet hircus in alis | SOL. 30, 26 sed et polypi et chamaeleontes glabra sunt • 7 Hor. *carm.* 2, 11, 9-11 non semper idem floribus est honor / vernis, neque uno luna rubens nitet / vultu | Cic. *Mil.* 92, 7 si vultum semper eundem • 8 VERG. *Aen.* 11, 483 armipotens, praeses belli, Tritonia virgo • 9-10 Ov. *met.* 9, 237 haud alio vultu, quam si | 10 Ov. *met.* 11, 273 dissimilisque sui fratrem lugebat ademptum | Cic. *Verr.* 2, 48 verum tamen fuit tum sui dissimilis | COLUM. 6, 37 Nam interdum etiam citra praedicta signa dissimiles sui mulas fingit | VAL. FL. 7, 60 nescioquid plus puppe viris, haud ipse morabor | STAT. *Theb.* 7, 725 quamquam haud ipse minus curru Tiryntia fundens • 11 VERG. *Aen.* 8, 442 # arte magistra# | Cic. *Brut.* 201 iudicio illorum hominum • 12 Ov. *epist.* 20, 184 Fert aliis tristem sucus amarus opem | *trist.* 1, 2, 4 saepe premente deo fert deus alter opem • 13 LUCR. 5, 677 #namque ubi# | MANIL. 4, 505 #namque, ubi# | Ov. *met.* 12, 99 #vulnere corpus# (LUCAN. 9, 814; SIL. 16, 111; STAT. *silv.* 3, 4, 70) • 14 CELS. 5, 28 Discernere autem cacoethes, quod curationem recipit, a carcinomate, quod non recipit • 15 Ov. *Pont.* 1, 3, 23 tollere nodosam nescit medicina #podagram# | Hor. *sat.* 2, 7, 15 scurra Volanerius, postquam illi iusta cheragra; *epist.* 1, 1, 31 nodosa corpus nolis prohibere cheragra | PERS. 5, 58 #lapidosa cheragra# | MART. 1, 98, 2 Litigat et podagra Diodorus, Flacce, laborat / sed nil patrono porrigit: haec cheragra est; 9, 92, 9 | CELS. 2, 7 podagram, chiragramve | PLIN. *nat.* 24, 188 parotidi, podagrae, chiragrae • 16 Ov. *trist.* 5, 2b, 21 nec me tam cruciat numquam sine frigore caelum | CELS. 4, 21 et per aetatem saepe repetens sic cruciat (*sc. morbus intestini plenioris*) | Ov. *trist.* 13, 5 lateris cruciatibus uror | Hor. *sat.* 2, 3, 163 latus aut renes morbo temptantur acuto (*inde SER. med.* 388; *epist.* 1, 6, 28) | CELS. 2, 4, 4 lateribus frigentibus • 17 IUV. 13, 95 et pthisis et vomicae putres et dimidium crus | Hor. *carm.* 2, 2, 13 crescit indulgens sibi dirus hydrops | SCRIB. LARG. 190 et inflat (*sc. buprestis*) totum corpus in speciem hydropici | PRUD. *perist.* 2, 239 hunc ... hydrops aquosus tendit | SER. *med.* 494 acerbus crescit hydrops • 18 PLIN. *nat.* 7, 170 ingruunt morbi • 19 LUCR. 6, 618 suis radiis #ardentibus# solem | VERG. *Aen.* 6, 254 #ardentibus# extis | Ov. *met.* 1, 199 studiisque #ardentibus# ausum (LUCAN. 6, 179; MANIL. 1, 306) | Ov. *met.* 12, 192 multorum frustra #votis# optata procorum; *trist.* 3, 8, 11 #votis puerilibus optas# | MANIL. 4, 7 #optat# • 20 Cic. *leg.* 1, 32 qui canem et faelem ut deos colunt • 21 VERG. *ecl.* 4, 26 #At simul# (Ov. *trist.* 1, 5a, 29; MANIL. 3, 370) | Hor. *sat.* 2, 6, 32 at simul atras | LUCIL. 814 ex molito hordeo uti cataplasma • 23 Hor. *epist.* 1, 1, 34 #lenire dolorem#

| Ps. MUSA *herb. Vett.* 47 mire dolorem lenire (*sc. vettonicam*) experti adfirmant • **24** SIL. 6, 98-100 exutus senium trepida pietate ministrat • **25** PRUD. *ditt.* 41 Panibus angelicis albert tentoria patrum (*apoth.* 47) | Ov. *met.* 7, 563 #aegro# | HOR. *epist.* 2, 1, 114-115 habrotonum #aegro# / non audet nisi qui didicit dare; quod medicorum est • **26** MART. 3, 43, 2 tam subito corvus, qui modo cycnus eras | PLAUT. *poen.* 812- 813 Siquid bene facias, leuior plumast gratia / Siquid peccatumst, plumbeas iras gerunt • **29** LUCR. 3, 766 confugient. quod si iam fit, fateare necessest | CELS. 1, *prooem.* Quod si jam incidat mali genus aliquod ignotum | HOR. *sat.* 2, 2, 76-77 vides ut pallidus omnis / cena desurgat dubia? • **31** SIL. 4, 467 #innixum# | IUV. 3, 28 porto meis, nullo dextram subeunte bacillo | VERG. *georg.* 1, 376 suspiciens patulis captavit naribus auras | Ov. *met.* 7, 557 ora patent, auraeque graves captantur hiatu • **33** CATULL. 4, 10 ubi iste post phaselus antea fuit | HOR. *sat.* 1, 4, 50 ebrius et, magnum quod dedecus, #ambulet# ante • **34** CELS. 321 si a stomacho retentum est, morbum auget: ideoque in quolibet tentandum non est • **35** Ov. *ars* 3, 175 #Ecce tibi# (VERG. *Aen.* 3, 477) | LUCR. 4, 806 rem #quamque#: fit ergo • **36** Ov. *trist.* 3, 3, 74 ingenio perii Naso poeta meo • **38** Ov. *met.* 11, 678 qui modo visus erat; nam moti voce ministri | MART. 4, 52, 2 qui modo ficus erat, iam caprificus erit | LUCR. 5, 19 quo magis hic merito nobis deus esse videtur | CATULL. 51, 1 Ille mi par esse deo videtur | MANIL. 1, 29 invitis ut dis cuperet deus ipse videri • **39** Ov. *met.* 13, 667 iamque #parabantur#; *met.* 2, 259 #cuique# (HOR. *sat.* 2, 3, 232) | VERG. *ecl.* 8, 65 verbenasque adole pinguis #et mascula tura#; *Aen.* 12, 120 velati limo et #verbena# tempora vincti | Ov. *met.* 7, 242 as ubi verbenis silvaque incinxit agresti • **40-41** VERG. *ecl.* 1, 8 saepe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus | Ov. *met.* 7, 319-320 et tener auditur medio balatus aeno; / nec mora, balatum mirantibus exsilit agnus • **41** Ov. *Ib.* 365 victima vel Phoebos sacras macteris ad #aras# • **42** APUL. *met.* 10, 12 adulescentium duorum pater repente factus est • **45** CIC. *fam.* 11, 27, 1 nondum satis firmo corpore cum esset | CELS. 6, 6 si firmo corpore materia superest | HOR. *sat.* 1, 3, 86 #debitor aeris# (MANIL. 5, 320) • **46** HOR. *epod.* 5, 27 horret capillis ut marinus asperis; *carm.* 3, 25, 9 Edonis stupet Euhias | CLAUD. 15, 7-8 horret adhuc animus manifesta que gaudia differt, / dum stupet et tanto cunctatur credere uoto | VERG. *Aen.* 10, 307 impediunt, retrahitque pedem simul unda relabens • **47** Ov. *met.* 3, 661 #haud aliter, quam si# | PLIN. *nat.* 8, 76 asperrimam autem feram monocerotem uno cornu nigro [...] media fronte cubitorum duum eminente | VERG. *georg.* 1, 428 si nigrum obscuro comprehenderit aera #cornu# / | Ov. *tris.* 1, 1, 8 candida nec nigra cornua fronte geras • **49** AUSON. *ord.* 104 quae modo #quadruplices# ex se cum effuderit urbes | LUCR. 4, 237 #causa videtur# (MART. 8, 23, 3) • **51** LUCR. 1, 463 semotum ab rerum motu placida que quiete | VERG. *Aen.* 5, 836 contigerat, placida laxabant membra quiete | Ov. *met.* 9, 469 ausa suo vigilans; placida resoluta quiete • **52** HOR. *epist.* 1, 6, 38 ac bene nummatum decorat Suadela Venus-que | AUSON. *Mos.* 383 aemula te Latiae decorat facundia linguae

Las cuatro caras de los médicos

Dicen que Proteo mudaba en variadas formas,
que de hombre se hacía caballo,

asno, mulo o leona de rubia cerviz,
que ahora es cualquier otra cosa.

También hay animales mudos que mudan su aspecto,
como el pulpo y el camaleón. 5

Y tampoco mantiene siempre el mismo rostro
Diana que gobierna las noches.

Parece que el médico conserva una naturaleza desigual,
él mismo distinto de sí, 10

ciertamente a juicio de aquellos a quienes con su arte maestra
presta la asistencia deseada.

Pues cuando ataca el cuerpo una herida letal
o un grave cáncer,

cuando atormenta las manos la quiragra, los pies la nudosa podagra, 15
o la pleuritis el costado,

si la tisis reseca, o la hidropesía empapa e infla,
o irrumpe otra enfermedad,

con qué miseria imploran y ruegan con ardientes promesas
mientras adoran a los médicos como a dioses. 20

Pero en cuanto despliega una cataplasma su vigor poderoso
o su eficacia un fármaco,

y comienza a aliviar un poco el pesado dolor,
el médico entonces se desviste de dios

y parece que muestra al enfermo una cara de ángel,
tan pronto decrece la gracia plúmbea 25

con el sufrimiento, y el honor, el afecto y el enorme
aprecio como dios.

Pero si ya es posible levantarse del lecho templado
y caminar con moderación, 30

y apoyado en un bastón tomar el aire fresco,
para siempre será un hombre quien querubín

o serafín ha sido antes. ¿Para qué más? que camine,
cuando se ha superado cualquier enfermedad.

Tienes entonces una metamorfosis nueva, que incluso el mismo poeta Nasón muchísimo 35

admiraría, aunque acostumbrado de sobra a prodigios:
quien hace poco parecía un dios,

a quien se preparaban verbenas y olíbano macho,
a quien se procuraba un tierno 40

cordero para llenar sus altares sagrados,
ahora de pronto se ha hecho

un oscuro Satán, o algo peor que un oscuro Satán, si lo hay.
Pues si de lejos lo ve venir

ya con el cuerpo sano quien le debe dinero, 45
se asusta, se para, retrocede,

como si a un demonio de negros cuernos
hubiera visto acercarse.

Esta me parece la causa de las cuatro caras del médico,
con las que todos los enfermos 50

a cambio de librarse de la enfermedad y recuperar una plácida calma
adornan a los médicos hoy día,

honrándolo exactamente igual que Mandrábulo
hace tiempo a la esposa del Tonante.

El *carmen* de Jimeno consta de 27 estrofas que siguen el modelo de la pitiámbica 1^a: hexámetro dactílico + dímetro yámbico, que había sido utilizada por Horacio en sus epodos 14 y 15. Junto a versos más conseguidos en su estructura, los hay también incorrectos. Por ejemplo, en el caso de los hexámetros algunos alteran la medida de las sílabas, están incompletos⁵ o requieren forzadas soluciones para ajustarse al esquema métrico⁶. Los yambos, lejos de seguir un esquema reducido de pocas sustituciones que se aproximara más al modelo de Horacio o de otros poetas latinos cristianos, ofrecen frecuentes sustituciones por espondeos, pero

5. Por ejemplo, en 43 hay que abreviar la sílaba inicial de *ater*. En 41, en cambio, falta alguna sílaba.

6. En el verso 53 es necesario recurrir a la síncope de la primera *u* átona de *Mandrabulus*, o hacer elisión en la sílaba final de este término.

también por tríbracos, anapestos o dáctilos, llamando quizás más la atención las que se producen en las sedes pares, en concreto en la segunda; pero esto puede encontrar su explicación en la preceptiva de la época que contemplaba todo tipo de sustituciones para las fórmulas más licenciosas del yambo⁷.

En cuanto al contenido, el poema describe las cuatro metamorfosis que experimenta un médico a los ojos del enfermo en las distintas fases de su enfermedad. Así, después de una priamel (vv. 1-12), donde habla de las transformaciones de Proteo, de la mimetización del pulpo y el camaleón, y de las caras de Diana, Jimeno nos cuenta que el médico sufre cuatro transformaciones ante el paciente: primero es un dios, cuando la enfermedad está empezando y *cruciat* (vv. 13-20); después un ángel, cuando aplica los medicamentos oportunos y el enfermo nota cierto alivio (21-28); luego simplemente un hombre, cuando el enfermo empieza a mejorar (29-34); y, al final, un demonio cornudo, cuando el paciente tiene que pagar (35-48). Pone fin al poema una conclusión rematada con una comparación con el personaje Mandrábulo (vv. 49-54).

Pero, aparte de tan evidentes cuestiones, lo que realmente es más interesante de este poema se descubre con un análisis más profundo, que intente explicar la función que aquí tiene esta composición y qué nos puede aportar sobre el autor. Y en este sentido resulta fructífera la contextualización literaria, centrada en la búsqueda de fuentes y de motivos comunes. Dos son las vías que han ofrecido datos al respecto:

- por una parte, la relación con la propia obra en la que aparece el *carmen*, lo que nos llevará como veremos al terreno ideológico del humanismo renacentista;
- y, por otra, la relación con la literatura latina antigua, y especialmente la médica, pues nos encontramos ante un poema médico en latín.

1. En un primer momento, uno no ve una relación directa del poema con el contenido de la obra a la que precede. Tal relación se descubre frecuentemente en otras composiciones renacentistas que acompañan escritos médicos, donde, por ejemplo, se habla de las virtudes del autor, de la obra antigua que se comenta o traduce, del tópico de las envidias, si se trata de un tema polémico. Nada parecido encontramos aquí, pero la búsqueda de fuentes revela que entre poema y diálogo existe un nexo más sutil y menos perceptible a primera vista, aunque no por ello menos importante. Ese nexo lo encontramos en dos autores capitales en el Renacimiento, a los que Jimeno cita en el *Dialogus*: se trata de Erasmo y Pico della Mirandola, que se sabe, además, que estaban representados en la bi-

7. Aunque posterior a la obra que nos ocupa, véase, por ejemplo, el libro 3 de los cuatro *De Prosodia* que añadió Pierre d'Airebaudouze a la edición de los *Epitheta* de Ravisius Textor de 1587 (Ginebra), especialmente en las pp. 86-90 y 99-102, sobre el yambo. Cf. igualmente, J.M. MAESTRE MAESTRE, «El mundo clásico como fuente indirecta en Domingo Andrés», *Habis* 21 (1990), pp. 153-164.

biblioteca de Mencía de Mendoza, a la que recurrían los humanistas de su grupo⁸. Según creo, la idea del poema debió de partir de la lectura de estos dos autores. El tema y desarrollo principal del poema (la metamorfosis del médico) pudo haberlo tomado del *Encomium artis medicae* de Erasmo (Lovaina, 1518)⁹, cuyas obras conocía Jimeno, como prueba que lo cite a propósito de la mención que aquel hacía de Vives y de la ciudad de Valencia¹⁰. Efectivamente, en este *encomium* Erasmo hablaba ya de tres de las fases de la metamorfosis de Jimeno¹¹:

- La condición divina de la medicina y del médico:
93, 6-9 *At quanto propius ad divinam benignitatem accedit medicum beneficium, hominem iam inferis destinatum arte, ingenio, cura, fideque sua, velut ex ipsis mortis faucibus retrahentis?*
102, 1-2 *Egregius medicus ceu numen quoddam servat gratis, servat et invitos.*
- La fase del odio de los ingratos pacientes una vez curada la enfermedad:
100, 13-15 *Et o plus quam ingratos, qui talis amici officio servati, jam depulso periculo medicum odisse possunt, ac non potius parentis vice colunt ac venerantur.*
- Y las críticas sobre los beneficios económicos de los médicos, beneficios que Erasmo justificaba:
100, 2-6 *Sed impietas est, non agnoscere numinis beneficium. Nihil ille moratur mercedem, tu tamen dignus qui legibus mulcteris ob insignem ingratitudinem.*

Aparte de estos y otros ejemplos, las coincidencias alcanzan al terreno concreto del léxico (*numen, honos, podagra, colere, implorare, miseri / misere*¹²),

8. Cf. J. SOLERVICENS Bo, «La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete, duquesa de Calàbria i deixebra de Joan Lluís Vives», *L' Universitat de València i l' Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món* (F. Grau Codina et al. eds.), Valencia, 2003, pp. 313-324.

9. En el Renacimiento compusieron declamaciones retóricas sobre la Medicina varios autores, desde Erasmo hasta Melanchthon y Girolamo Cardano. Estas fueron publicadas por Jan van Beverwijck en las *Epistolicae quaestiones, cum doctorum responsis*, Rotterdam 1644. Sobre ello cf. N.G. SIRAISI, «Oratory and Rhetoric in Renaissance Medicine», *Journal of History of Ideas* 65.2 (2004), pp. 191-211.

10. 1v, 11-18 *quam* (sc. valentinam urbem) *et Erasmus Roterodamus vir ille incomparabilis totius reipub. literariae verus instaurator et parens atque studiosorum omnium mecoenas optimus, censeat in omnibus facile romanae urbis aemulam videri debere cum de nostro celebratissimo ut praeclarissimo totius Hispaniae lumine fulgentissimo Ioanne Ludovico Vivete huius inlyctae civitatis alumno, ad clariss. Hermanum Coloniensem canonicum scriberet.*

11. Citamos por la edición mencionada en nota 9.

12. Erasmo, *Encomium* 102, 28-29/103, 1-5 *Sed istos Sycophantas quid opus est oratione refellere, cum ipsi petulantiae suae satis magnas poenas dant arti, mox podagra contorti, paralysis stupidi,*

e incluso el final de la *declamatio* erasmiana ofrece cuatro términos que muy bien podrían corresponder a las cuatro etapas del poema del valenciano:

105, 10-17 *Vos adhortor optimi iuvenes, hanc (sc. professionem) toto pectore complectimini, in hanc nervis omnibus incumbite, quae vobis decus, gloriam, autoritatem, opes est conciliatura, per quam vos vicissim amicis, patriae atque adeo mortalium generi, non mediocrem utilitatem estis allaturi.*

Cierra Jimeno el poema también con aires erasmianos, porque la estrofa final compara la actitud de los pacientes hacia el médico con la de Mandrábulo, cuyas ofrendas dedicadas a la diosa Juno iban siendo cada vez peores (de oro, de plata, de cobre). La historia está tomada de un adagio de Erasmo, que lo comentaba citando a Luciano: *de iis qui mercede conducti, in diuitum familiis vivunt*¹³.

Pero si Jimeno cierra el poema con Erasmo, con Pico della Mirandola lo abre. También lo cita en el *Dialogus* a propósito de una epístola médica de Giovanni Manardo en que este rechazaba la astrología judiciaria y la doctrina griega de los días críticos de la enfermedad, y citaba a su amigo Della Mirandola, autor de las *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (Bologna, 1495), en que combatía también esta disciplina¹⁴:

Jim. 7, 9-15 *In primis Gal. sententiae de crismis diebus minime credendum ducit, comitemque Picum Mirandulanum eo nomine maxime commendandum, est enim ut nosti Picus ille vir, liberrimo felicique ingenio praeditus, et ut nobilis, ita eruditissimus, vix alteri secundus, multae lectionis ac omnium horarum vir, et qui iure poterat contendere de ea re, ut et aliis plerisque.*

El Mirandolano trataba el tema de la metamorfosis más bien en su *Oratio de hominis dignitate* (1486), donde reunía las alusiones a Proteo y al camaleón cuando hablaba de la posibilidad del hombre de elegir en qué quiere convertirse:

132v, 11-14 *Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur? aut omnino quis aliud quicquam admiretur magis? Quem non immerito Asclepius atheniensis versipellis huius et se ipsam transformantis naturae argumento per Protheum in mysteriis significari dixit. hinc illae apud Hebraeos et Pythagoricos metamorphoses celebratae.*

desipiscentes ante tempus, caecutientes ante senectutem, iamque prius vituperatae medicinae, exemplo Stesichori, seram canunt palinodiam miseri; 104, 19-21 *Si quod autoritatis addit honos, non alia (sc. ars) tam passim ac tamdiu divinos honores meruit.*

13. *Adagiorum opus*, ed. de Lyon 1550, p. 100, I 2, 58: *Mandrabuli more res succedit o ἐπι Μανδραβούλου χωρεῖ τὸ πρᾶγμα.*

14. Giovanni Manardo, intervino también en la publicación de esta obra póstuma de Pico della Mirandola.

A ello se añadía la mención de serafines y querubines como constituyentes de la divinidad que el hombre puede alcanzar, y como representantes del amor (*charitas*) y la inteligencia, que es lo que también representan metafóricamente en el poema de Jimeno como cualidades del médico en la fase de su transformación en ángel, una vez que ya ha curado al enfermo (vv. 32-34):

133r, 1-3 *et quicquid mundi est denique posthabentes, ultramundanam curiam eminentissimae divinitati proximam advolemus. Ibi ut sacra tradunt mysteria, Seraphin, Cherubin et Throni primas possident [...] Ardet Saraph charitatis igne, fulget Cherub intelligentiae splendore.*

Para Pico della Mirandola, el hombre se encontraba en una posición intermedia entre la divinidad y los seres inferiores (los que no han sido dotados de la capacidad de elegir lo que quieren ser), que en el poema de Jimeno podrían estar bien representados por esa última metamorfosis del médico en el *nigro cacodaemona cornu* del verso 47.

2. En cuanto a la indagación sobre la relación del poema con la literatura latina, aporta datos sobre la formación de Jimeno y sobre cierta originalidad en la composición. Cuando escribió el *carmen* Jimeno tuvo en cuenta, obviamente como consecuencia de su formación, a los poetas clásicos más utilizados en el Renacimiento para la versificación: están presentes, entre otros, Virgilio, Ovidio, al que alude explícitamente en el verso 36, y Horacio. También la prosa dejó aquí su huella, con ejemplos como el verso 20 (*colentes ut deos*), que recuerda el *ut deos colunt* de Cicerón, o el 42 (*repente factus est*), significativamente presente en la *Metamorfosis* de Apuleyo. El latín cristiano está representado por la *angelica facies* de 25, y *cherub* y *seraph* de 32-33. También los utilizó Della Mirandola, junto con la secuencia *angelicam vitam*.

Del ámbito más estrictamente literario, y especialmente poético, se pasa, sin embargo, en este poema al de la literatura didáctica y técnica. Además de ecos de Lucrecio y Manilio, Catón o Columela, y Solino (6), hay en la parte central del poema (vv. 13-22) una presencia notable de la antigua literatura médica latina en el léxico. En este caso hay que hacer una distinción: Jimeno recoge, por una parte, léxico técnico de la Medicina que había entrado en la esfera de lo poético ya en la Antigüedad; y, probablemente por ello lo destina siempre a los hexámetros, menos prosaicos que los dímteros. En esta categoría encontramos en el verso 15 *chiragra* (Horacio, Persio, Marcial) y *nodosa podagra* (Ovidio, Prudencio; con otros adjetivos Catulo, Horacio, Tibulo, Juvenal), en el 17 *pthisis* (Juvenal) e *hydrops* (Horacio, Quinto Sereno, Prudencio). Hay que aclarar, sin embargo, que, aunque utilizados por los poetas, estos términos tuvieron siempre una frecuencia de aparición mayor en escritos de Medicina en prosa.

Por otra parte, el poema da cabida también a otro léxico médico que ya no tiene nada de poético. Más prosaico, por tanto, aparece, salvo el término *cataplasma*, en los dímteros. Se trata de *carcinoma* (14), *pleuritis* (16), *cataplasma*

(21)¹⁵, y *pharmacon* (22), con frecuencia asociado a *efficax* (aquí a *efficatiam*) en la lengua médica. Todos estos términos, salvo apariciones esporádicas en otros autores, se encuentran sobre todo en Plinio, Celso y Escribonio Largo, y, según los casos, en otros escritos médicos tardíos. Este léxico, junto con otras expresiones que, aunque ya habían sido utilizadas en poesía, se usaban también en la literatura médica, como *latus* para ‘costado’ (Cels.), *cruciare* (Cels.), *inflare* para la hidropesía (Scrib.Larg.), *dolorem lenire* (Ps. Musa, *De herba vettonica*), *firmitate corpore* (Cels.), confiere al poema un tono muy técnico y un poco prosaico. Pero el recurso a la prosa médica para hacer poesía latina no era ninguna novedad: lo encontramos ya en la Antigüedad, cuando Quinto Sereno (probablemente en el siglo IV) en su *Liber medicinalis* adaptó mucho de Plinio (y de la *Medicina Plinii*) a sus hexámetros, aunque para conferirles el necesario tono poético recurrió, por ejemplo, también a Virgilio (*mascula thura*) o a Horacio (494 *acerbus crescit hydrops*)¹⁶.

Se construye así el poema, en lo que al léxico se refiere, con tres niveles de expresión: el estrictamente poético, el de la literatura técnica en sentido amplio, y el de los escritos latinos específicamente médicos. Los tres constituyen un fiel reflejo de la formación del autor, y especialmente el último revela una completa formación médica.

En definitiva, con este *carmen* Jimeno marcó, frente a posturas más tradicionales, su posición ideológica e intelectual en la órbita del humanismo, a la vez que dejó ver una completa formación en el terreno de la Medicina que, evidentemente, no podía proceder de manuales y repertorios dedicados a la composición literaria. Esta postura ideológica no radica solo, por tanto, en el hecho de defender y difundir la moderna e innovadora anatomía de Vesalio, que aparece en el *Dialogus* junto con otros importantes médicos humanistas como Leoniceno o Thomas Linacre, sino también en el de alinearse, a través de la inspiración literaria, en las filas de Pico della Mirandola y Erasmo, a los que cita con Valla y Vives, y de seguir, a través del uso lingüístico, los principios filológicos que siempre guiaron al humanismo médico.

15. Que, salvo una aparición en Lucilio y otra en Apuleyo, solo se utiliza en tratados médicos (Plin., Cels., Scrib. Larg., Cael. Aur., Orib., etc.).

16. Sobre este autor y su poema de 1107 versos, cuya *editio princeps* data de 1474, cf. I. MAZZINI, *La Medicina dei Greci e dei Romani*, Roma, 1997, vol. 1, pp. 88-89.

EXTRACTOS DE VIRGILIO, OVIDIO Y HORACIO EN EL MANUSCRITO 114 DE LA BIBLIOTECA DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID

CARMEN M^a ACERO VIÑAS
I.E.S. Pablo Ruiz Picasso (Almadén)

Resumen: El propósito de esta comunicación es el estudio de la selección de diversos *excerpta* de Ovidio, Virgilio y Horacio, ofrecidos en el ms. 114 de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid. En dicho estudio se realiza la edición de los extractos y el análisis de los mismos, atendiendo a las razones de su selección y su significado dentro del manuscrito vallisoletano. Es de señalar que los *excerpta* se encuentran en los folios finales del códice, como complemento a diversos dichos y sentencias de diferentes autores y numerosas obras de Cicerón, por lo que la breve selección poética bien podría ser un ‘miniflorilegio’. Si a lo anterior se une que el manuscrito pertenece al siglo XVI y que presenta un aspecto personal y no profesional podría considerarse además un *codex excerptorius*, es decir, un códice original creado para uso propio del compilador.

Palabras clave: Manuscrito 114 de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, florilegios, miniflorilegio, *codex excerptorius*.

Abstract: The aim of this paper is the study of the selection of different *excerpta* by Ovid, Virgil and Horace, presented in the manuscript 114 of Santa Cruz Library in Valladolid. In this study, therefore, these poets’ abstracts will be edited and analysed, bearing in mind the reasons for their selection and their meaning within the manuscript from Valladolid. It should be pointed out that the three poets’ abstracts are placed at the final pages of the codex, as a complement to several sayings and sentences by different authors and numerous Cicero’s works, so that the short poetic selection could be considered a ‘mini-florilegium’. If it is also taken into account that this manuscript belongs to the 16th century and that it presents a personal and not very professional aspect, it could be seen as a *codex excerptorius*, an original codex created for the compiler’s own use.

Keywords: Manuscript 114 of Santa Cruz Library in Valladolid. Florilegium, ‘mini-florilegium’, *codex excerptorius*.

I. INTRODUCCIÓN

El manuscrito 114 de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid presenta en sus folios finales una serie de extractos de Ovidio, Virgilio y Horacio, tras numerosas obras de Cicerón que ocupan la mayor parte del mismo y estableciendo, además, cierta correspondencia con los folios iniciales en los que se incluyen diversos dichos y sentencias de diferentes autores. El estudio de los *excerpta* se enmarca en el proyecto «Los florilegios latinos conservados en España III» (Ref.: HUM2006-01991/FILO), que está llevando a cabo un Equipo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid.

Esta pequeña antología poética que nos ofrece el manuscrito podría considerarse un ‘miniflorilegio’, término con el que Munk Olsen¹, uno de los más importantes estudiosos del género, se refiere a las recopilaciones de extractos en número limitado procedentes de dos o más autores. Bajo esta denominación llega a incluir hasta 13 códices², aunque ha de señalarse que también existen más ejemplares que se encuentran insertos dentro de los textos de otros manuscritos (como es el caso del florilegio *Macrobianum*)³ y es muy probable que aún haya otros casos sin estudiar.

A este grupo de miniflorilegios se pretende añadir la selección formada por los extractos de Ovidio, Virgilio y Horacio del manuscrito 114 de la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid, puesto que, como se verá a lo largo de este estudio, encaja con las características aplicables a este tipo de florilegios.

II. EL MANUSCRITO

Antes de realizar el análisis del contenido de los *excerpta*, conviene detenerse en algunos aspectos externos del códice⁴ que permiten, por una parte, organizar en varias secciones el texto que ofrece el manuscrito y, por otra, conocer la intención con la que el compilador posiblemente lo confeccionó.

Así, respecto a la primera de estas cuestiones, si bien no se señala la separación de los *excerpta* mediante el uso de capitales, calderones o títulos, ni se

1. B. M. OLSEN, «Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIIIe siècle», *RHT* 9 (1979), pp. 47-121, concretamente p.51.

2. B. M. OLSEN, *o.c.*, p. 48. Entre todos los que recoge Olsen, el más breve es el del ms. *Reginensis lat.* 215 con únicamente tres versos de autores diferentes (Juvenal, Ovidio y Horacio), mientras que el más largo es el del *Parisinus lat.* 17901, que cuenta con cuarenta y un versos procedentes de dos autores diferentes.

3. Cf. también M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «Un miniflorilegio de autores clásicos en el ms. 10036 de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la Profesora María José Pérez de Ayala y Genovés*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia 2005, pp. 327- 336.

4. Para una descripción más detallada del manuscrito cf. M.N. ALONSO CORTÉS, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca de Sta. Cruz*, Valladolid, Universidad 1976.

hace referencia al cambio de obra, excepto en algunos autores de mayor presencia en el manuscrito como Cicerón o Séneca, sí se indican en los márgenes de cada página los autores de las obras. Gracias a ello es posible dividir el manuscrito en tres bloques con cierta relación entre sí.

El primero de ellos, desde los folios 2 al 63, recoge sentencias en prosa de numerosos autores latinos y griegos, especialmente filósofos, y de algunos cristianos. Así, se encuentran, por este orden, extractos del Eclesiastés VII, Jerónimo, Séneca, Pitágoras, Sócrates, Jenofonte, Cicerón, Demóstenes, Esquines, Solón, Quilón, Pitaco, Bias, Teobulus Periandrus, Asinio Polión, Quintiliano, Aristóteles, Agustín, Quinto Curcio, Lucio Floro, Platón, Varrón, Salustio, Tito Livio, Heráclito, Diógenes, Anaxágoras, Zenón y Plinio⁵. Una segunda parte más amplia, que abarca desde los folios 63 a 178, se dedica exclusivamente a Cicerón⁶ –el autor con mayor presencia en el código– del que aparecen *excerpta* procedentes de numerosas obras: *De officiis*, *De amicitia*, *De senectute*, *De inventione*, *Filipicas*, *Epistula ad Octavianum*, *In Salustium*, *Pro Sestio*, *In Vatinius*, *Pro Caelio*, *Pro Cornelio*, *De provinciis consularibus*, *In Pisonem*, *Pro Rabirio*, *De oratore* y *Paradoxa*. Finalmente, se encuentra una tercera parte desde el folio 179 al 182 con extractos poéticos de Ovidio, Virgilio y Horacio que constituyen el miniflorilegio objeto de este estudio, seguidos por la *Epistula sine nomine* de Petrarca en el folio 183.

Por otra parte, ha de señalarse también en relación con la descripción externa del código que ciertas características como el aspecto personal y poco profesional que muestra, el uso de una escritura poco cuidada, la total ausencia de decoración⁷ y de indicaciones que delimiten cada extracto y las obras de las que proceden, no son exclusivas del manuscrito 114, sino que se repiten en otros ejemplares realizados en nuestro país en la misma época. En efecto, nos encontramos ante un código del siglo XVI, en el que, según apunta Sánchez Mariana⁸, los códigos presentan, ya desde la centuria anterior, «un aspecto diferente por el abandono progresivo, al ir desapareciendo los copistas profesionales, de los sistemas tradicionales de preparación, cuya continuidad y evolución ha de encontrarse, en cambio, en el libro impreso.»

Conviene añadir a lo anterior en relación con el aspecto de dichos manuscritos las palabras de Sagrario López Poza acerca del llamado *codex excerptorius*, uno de los instrumentos más frecuentes de trabajo de los humanistas que dicha autora define como «un libro con hojas en blanco en que se agrupaban las citas

5. La relación de autores que aparecen en esta primera parte y los folios donde se encuentra cada uno de ellos se incluye en la tesis doctoral de B. ARÉVALO MARTÍN, *Presencia de Séneca el Joven en los florilegios latinos conservados en España*, Universidad Complutense, inédita.

6. La parte dedicada a dicho autor en el manuscrito será objeto de estudio de mi tesis doctoral *Cicerón en los florilegios latinos conservados en España*.

7. Únicamente presenta algunas señales de insectos.

8. M. SÁNCHEZ MARIANA, «Del libro manuscrito al libro impreso en España», *Hispanoamérica. Artes del Libro*, www.artesdellibro.com/2006/06.

por materias bajo unos títulos. ... El material iba formando un ajuar o thesaurus del que el humanista echaba mano cuando precisaba de argumentos de autoridad o método de invención oratoria»⁹.

Esta serie de características pueden encontrarse en el manuscrito vallisoletano, ya que, aunque las citas no se agrupan por materias, lo hacen por autores según se ha indicado anteriormente; además, presenta hojas en blanco y huecos al final de algunas de las secciones de autor para poder incluir citas¹⁰. De hecho, el miniflorilegio que cierra el manuscrito bien podría ser un añadido posterior del mismo compilador en los folios finales como complemento a las obras de Cicerón y a las sentencias iniciales en prosa.

En definitiva, por la agrupación de las citas por autores, la existencia de folios en blanco para poder añadir notas personales y ese diferente aspecto que tienen los códices más tardíos realizados por 'no profesionales', el manuscrito parece, más que una copia, un *codex excerptorius*, es decir, un códice original realizado para uso propio del compilador, como muestra además el hecho de que resulte imposible establecer conexiones con las principales tradiciones de florilegios por la escasa coincidencia de excerpta seleccionados.

III. EL MINIFLORILEGIO

Se ofrecen, en primer lugar, los extractos de Ovidio, Virgilio y Horacio que, por este orden, componen el miniflorilegio, para pasar a continuación al análisis de las cuestiones más relevantes sobre el contenido de los mismos¹¹.

OVIDIO

1. /f. 179 r./ Dum furor in cursu est, currenti cede furori;
difficiles aditus impetus omnis habet. (*Remedia Amoris*, 119-120)
2. Temporibus medicina valet: data tempore prosunt,
et data non apto tempore vina nocent. (*Remedia Amoris*, 131-132)

9. Cf. S. LÓPEZ POZA, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes: aproximación bibliográfica», *Criticón* 49 (1990), pp. 61-76, en concreto p. 62.

10. Los folios en blanco que aparecen a lo largo de todo el manuscrito son los siguientes: 4v-5r, 6v-11v, 13r-v, 24v-25r, 97v-99v, 119r-v, 162v, 168v-178, 180v-181r, 182r.

11. Para la presentación del texto se siguen los criterios establecidos por M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «La edición de florilegios como edición especial», *Exemplaria clásica* 8 (2004), p. 127, según los cuales, al entender el florilegio como una obra nueva, tras la transformación sufrida por el texto original y completo, han de respetarse los usos gráficos del compilador y la separación por autores, si bien ha de decirse que en nuestro caso la división de *excerpta* se ha de realizar atendiendo al contenido así como a los distintos pasajes de los que proceden, ya que no se indica mediante ninguna marca visual en el códice, como ya se ha comentado anteriormente. Indico entre paréntesis el pasaje original al que corresponde el extracto.

3. Ocia si tollas, periere Cupidinis arcus
contempteque iacent et sine luce faces. (*Remedia Amoris*, 139-140)
4. Et mala sunt vicina bonis; errore sub illo
pro vitio virtus crimina sepe tulit. (*Remedia Amoris*, 323-324)
5. Summa petit livor; perflant altissima venti:
summa petunt dextra fulmina missa Iovis. (*Remedia Amoris*, 369-370)
6. Ingenium mala sepe movent. (*Ars Amatoria* II, 43 a)
7. Amor odit inertes. (*Ars Amatoria* II, 229 b)
8. Quod male fers, assuesce, feres bene; multa vetustas
lenit. (*Ars Amatoria* II, 647-648 a)
9. Continua messe senescit ager. (*Ars Amatoria* III, 82)
10. Sed, que non prossunt singula, multa iuvant.
parva necat morsu spatiosum vipera taurum:
a cane non magno sepe tenetur aper. (*Remedia Amoris*, 420-422)
11. Grandia per multos tenuantur flumina rivos,
magnaque diducto stipite flamma perit. (*Remedia Amoris*, 445-446)
12. Successore novo vincitur omnis amor. (*Remedia Amoris*, 462)
13. Intrat amor mentes usu, didiscitur usu. (*Remedia Amoris*, 503)
14. Et posita est cura cura repulsa nova. (*Remedia Amoris*, 484)
15. /f. 179 v/ Principiis obsta; sero medicina paratur,
cum mala per longas convalere moras. (*Remedia Amoris*, 91-92)
16. Si latet, ars prodest: affert deprensa pudorem,
atque adimit merito tempus in omne fidem, (*Ars Amatoria* II, 313-314)
queque latent, meliora putant. (*Methamorphoseon* I, 502)
17. Cui peccare licet, peccat minus; ipsa potestas
semina nequitie languidiora facit.
desine, crede mihi, vitia irritare vetando;
obsequio vinces aptius ipse tuo. (*Amores* III, 4, 9-12)
18. Quicquid servatur cupimus magis, ipsaque furem
preda vocat; pauci, quod sinit alter, amant. (*Amores* III, 4, 25-26)
19. Indignere licet, placet inconcessa voluptas. (*Amores* III, 4, 31)
20. Perfer et obdura! dolor hic tibi proderit olim;
sepe tulit lassus succus amarus opem. (*Amores* III, 11a, 7-8)
21. Nec lex iustior ulla est,
quam necis artifices arte perire sua. (*Ars Amatoria* I, 655b-656)
22. Nec minor est virtus, quam querere, parta tueri:
casus inest illic; hic erit artis opus. (*Ars Amatoria* II, 13-14)
23. Nec nocuisse uni et fortunam habuisse nocendi. (*Consolatio ad Liviam*, 47)
24. Perit omnis in illo
gentis honos cuique laus est in origine sola. (*Laus Pisonis*, 10-11)
/f. 180 v/ 25. Sic acceptissima semper
munera sunt, auctor que pretiosa facit. (*Epistulae Heroicum* XVII, 74)
26. Tarda solet magnis rebus inesse fides. (*Epistulae Heroicum* XVII, 132)
27. Hic solet eventus facta nefanda sequi. (*Epistulae Heroicum* XIV, 16)

28. Turpiter ingenium munera corpus emunt. (*Epistulae Heroidum* V, 44)
 29. Res est solliciti plena timoris amor. (*Epistulae Heroidum* I, 12)
 30. Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
 os homini sublime dedit calumque videre
 iussit et erectos ad sydera tollere vultus. (*Metamorphoseon* I, 84-86)
 31. Exitus acta probat. careat succesibus, opto,
 quisquis ab eventu facta notanda putat! (*Epistulae Heroidum* II, 85-86)
 32. Nitimur in vetitum semper cupimusque negatum;
 sic interdictis imminet eger aquis. (*Amores* III, 4, 17-18)
 33. Labitur occulte fallitque volatile tempus,
 ut celer amissis labitur amnis equis. (*Amores* I, 8, 49-50)

VIRGILIO

1. */f. 181 v/* Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
 mobilitate viget viresque acquirit eundo,
 parva metu primo, mox sese attollit, in auras
 ingrediturque solum et caput inter nubila condit. (*Aeneida* IV, 174-177)
 2. Quid non mortalia pectora cogis,
 auri sacra fames! (*Aeneida* III, 56-57a)
 3. Non ignara mali, miseris succurrere disco. (*Aeneida* I, 630)
 4. Optima queque dies miseris mortalibus evi
 prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus
 et labor, et dure rapit inclementia mortis. (*Georgicae* III, 66-68)
 5. Nescia mens hominum fati sortisque future
 et servare modum rebus sublata secundis! (*Aeneida* X, 501-502)
 6. Quid non mortalia pectora cogis,
 auri sacra fames! (*Aeneida* III, 56-57a)
 7. Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
 et memor esto aevum sic preparare tuum. (*Ausonio, De rosas nascentibus*, 48-49)
 8. Qui animum suum in frusta discerpunt, huic arident, illi serviunt, neminem ex
 integro diligunt, nulli plene confidunt. (*Petrarca, Epistulae Familiares*, 6)
 9. Vicit iter durum pietas. (*Aeneida* VI, 688a)
 10. Possunt, quia posse videntur. (*Aeneida* V, 231b)

HORACIO

1. */f. 182 v./* Quo semel est imbuta recens, servabit odorem
 testa diu. (*Epistulae* I, 2, 69-70a)
 2. Ira furor brevis est; animum rege, qui nisi paret,
 imperat, hunc frenis, hunc tu compesce catena. (*Epistulae* I, 2, 62-63)
 3. Invidia Siculi non inveni tyranni
 maius turmentum. (*Epistulae* I, 2, 58-59a)
 4. Nescit vox missa reverti. (*Ars Poetica*, 390 b)

5. Oderunt peccare boni virtutis amore;
oderunt peccare mali formidine pene. (*Epistulae* I, 16, 52-53)
6. Tu nihil invita dices faciesve Minerva. (*Ars Poetica*, 385)
7. Equam memento rebus in arduis
servare mentem, non secus in bonis
ab insolenti temperatam
letitia. (*Carmina* II, 3, 1-4a)
8. Tecum vivere amem, tecum obeam libens. (*Carmina* III, 9, 24)
9. Sumite materiam vestris, qui scribitis, equam
viribus et versate diu quid ferre recusant,
quid valeant humeri. (*Ars Poetica* 38-40)
10. Aetas parentum, peior avis, tulit
nequiores, mox daturos
progeniem vitiosiore. (*Carmina* III, 6, 46-48)

En primer lugar, ha de comentarse a la vista de los extractos, que no son demasiadas las intervenciones directas del *excerptor* sobre el texto, ya que, en la mayoría de los casos, ni siquiera ha sido necesario alterar el original para hacer inteligible el extracto desligado de su contexto y tampoco se han producido cambios deliberados dictados por razones ideológicas.

Por tanto, como ejemplo de cambios cualitativos sólo pueden señalarse algunos casos en los que se sustituyen determinadas palabras por otras que hacen más generales los fragmentos seleccionados, como en el extracto 5 de Horacio: *Oderunt peccare boni virtutis amore; oderunt peccare mali formidine pene*, en el que se elimina el pronombre *tu*, además de sustituir la forma verbal *admittes*, también en segunda persona, por otra en tercera del plural, *oderunt*, con la que se le da a esta afirmación un carácter más universal.

También existen algunas transformaciones relacionadas con el léxico, si bien ha de indicarse que en ninguno de los casos dichos fenómenos suponen un verdadero cambio de sentido en el extracto. Así, en el extracto 21 del *Ars Amatoria*: *Nec lex iustior ulla est, / quam necis artifices arte perire sua*, el compilador sustituye *aequior* del original por un sinónimo, *iustior*, más frecuente y de significado más claro. Del mismo tipo es el cambio del extracto 33 perteneciente a los *Amores*: *Labitur occulte fallitque volatile tempus*, en el que aparece *volatile tempus* en lugar de *volubilis aetas*.

Esta escasa intervención del compilador en el texto no quiere decir que éste se haya limitado a una simple copia del original, sino que, por el contrario, ha realizado previamente una lectura detenida y una minuciosa y cuidada selección únicamente de aquellos *excerpta* acordes con el carácter del miniflorilegio (del que se tratará a continuación) y que apenas necesitan transformaciones, adaptando dichos pasajes sólo en aquellas ocasiones en que ha considerado oportuno para hacer más fácil la comprensión de los mismos.

Más significativas, por tanto, que las anteriores son las transformaciones cuantitativas que experimenta el texto original en los florilegios. Así, puede hablarse

en términos generales de dos tipos de cambios: uno que ha de llamarse ‘reducción’, –si se abrevia–, y otro al que se le denomina ‘aumento’ –si se extiende–. El tipo de cambio que sufre el texto de la selección del ms. 114 es claramente la abreviación. No obstante, no en todos los fragmentos puede hablarse del mismo grado de reducción del texto, ya que se recogen extractos de diversa extensión. En efecto, en algunos de los *excerpta* que pertenecen a Ovidio el compilador decide mantener los dos versos que componen un dístico, aunque también selecciona en otras ocasiones sólo un hemistiquio o incluso fragmentos menores de versos; igualmente en Horacio y Virgilio es frecuente la alternancia entre párrafos de más de tres o cuatro versos y extractos de uno solo.

De cualquier manera, la reducción de los extractos influye, en numerosas ocasiones, en el contenido y carácter de los mismos pues, como afirma G. Genette en su obra *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, la reducción física de un texto implica la alteración de su propia textualidad¹², es decir, una transformación cualitativa que afecta a su estructura y contenido.

Así, la intención del compilador bien podría haber sido crear una selección de extractos poéticos que recogen pensamientos, reflexiones, consejos para la vida cotidiana y breves máximas y sentencias, a partir de fragmentos que, o bien ya poseían un carácter general en la obra donde se insertaban originalmente o han adquirido dicho significado a través de la abreviación, ya sea separándolos simplemente de su contexto, ya suprimiendo referencias y alusiones a situaciones o personajes concretos.

Del primero de los autores del miniflorilegio, Ovidio, aparecen concretamente 33 extractos, la mayoría pertenecientes a obras de su época de juventud. Entre ellos se encuentran, sobre todo, consejos y máximas acerca del amor, como por ejemplo el extracto 6: *Amor odit inertes*, perteneciente al *Ars amatoria*, en el que el escritor recomienda al aprendiz de amante no ser perezoso en el amor¹³; o el 12: *Successore novo vincitur omnis amor*, del *Remedia Amoris*, para consolar al enamorado que, abandonado por su amante, puede encontrar consuelo en un nuevo amor que le haga olvidar el sufrimiento del anterior. También es conocido el pasaje de los *Amores* del que se selecciona el extracto 17: *Cui peccare licet, peccat minus*, en el que el poeta increpa al marido por la excesiva vigilancia de su esposa, ya que lo prohibido resulta siempre más atractivo. Por último, también se incluyen reflexiones generales sobre el amor extraídas de las *Heroidas*, como el extracto 29: *Res est solliciti plena timoris amor*, mediante el cual el poeta, en boca de Penélope, avisa de los temores que causa el amor a los hombres.

12. G. GENETTE, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, París 1962, (trad. esp. Madrid 1989), p. 292.

13. El verso se incluye en un contexto en el que el poeta le plantea al amante la posibilidad de que su enamorada se encuentre en el campo y le ruega que vaya. Ante tal petición, no ha de ser perezoso; incluso si no tiene vehículo para desplazarse, debe emprender el camino a pie.

No obstante, también ha encontrado el compilador en Ovidio pasajes que, aunque en la obra a la que pertenecen poseen tema amoroso, desligados de ésta, se convierten en sentencias moralizantes de carácter general, no solo referidos al amor. Así los versos del extracto 20: *Perfer et obdura! dolor hic tibi proderit olim! sepe tulit lassus succus amarus opem*, pronunciados por el poeta que, cansado ya por las traiciones de su amada, pone fin a su relación, al ser separados de su contexto, se convierten en un consejo aplicable a la vida cotidiana con el que se recomienda ser paciente ante el dolor, ya que de éste se sacará provecho.

Por último, como dato significativo en relación con los extractos de este autor, ha de mencionarse la aparición en el florilegio de versos con el mismo tono que los anteriores que pertenecen a sus obras menores, como el extracto 23: *Nec nocuisse uni et fortunam habuisse nocendi*, de la *Consolatio ad Liviam* tradicionalmente atribuida a Ovidio en los manuscritos y el 24: *Perit omnis in illo/ gentis honos cuique laus est in origine sola*, de la *Laus Pisonis*.

En lo que se refiere a Virgilio, ha de señalarse que fundamentalmente se recogen fragmentos de la *Eneida*. De dicha obra se seleccionan 9 extractos entre los que se encuentran máximas bien conocidas. En algunas de ellas se critican los defectos de los hombres, como en el extracto 2: *Auri sacra fames*¹⁴, que condena el desmesurado deseo humano de bienes materiales, y el 5: *Nescia mens hominum fati sortisque futurae et servare modum rebus sublata secundis*, sobre la mente humana que se crece cuando le sonríe la fortuna pero no sabe lo que le depara el futuro, y que se refiere, en su contexto original, al personaje de Turno (cuyo nombre no se incluye en el miniflorilegio) que se jacta de haber matado a Palante, pero desconoce que él pronto tendrá un destino semejante.

De igual manera los siguientes fragmentos que cierran el miniflorilegio, *Vicit iter durum pietas* y *Possunt quia posse videntur*, extractos 9 y 10 respectivamente, suprimidas todo tipo de referencia a personajes o situaciones concretas, se han convertido en breves máximas del mismo tipo que las dos anteriores. Así, el primero de ellos, de carácter interrogativo en el original, pertenece al libro VI de la *Eneida*, en que Eneas baja a los infiernos, y es pronunciado por su padre Anquises que, al encontrarse de nuevo con su hijo, se pregunta entre gemidos y llantos si el amor filial tan esperado por su padre ha superado el riguroso camino. Ahora, dentro de la nueva obra de la que forma parte, en la que el compilador ha eliminado conscientemente del original el verbo en segunda persona *venisti*, el posesivo *tua* y el sustantivo *parenti*, se convierte en una máxima de valor universal donde la *pietas* ya no se refiere al amor del Eneas hacia su padre, sino en un sentimiento de carácter más general, y el *iter durum* no es tampoco el

14. Para más información sobre el empleo de esta sentencia en la literatura posterior cf. L. SCHWARTZ LERNER, *El motivo de la «auri sacra fames» en la sátira y en la literatura moral del siglo XVII*, ed. Kassel, 1992. Por ejemplo, el Marqués de Santillana en su obra *Doctrinal de privados*, lo traduciría como «¡Fambre de oro ravisosa!».

trayecto concreto que Eneas tiene que superar hasta reencontrarse con su padre, sino que representa las dificultades de la vida o incluso puede entenderse como una metáfora de la vida misma.

En cuanto al extracto 10: *Possunt quia posse videntur*, igualmente se transforma en una sentencia de carácter general en la que el compilador pretende expresar que la fuerza de voluntad y la fe en uno mismo son muchas veces la clave del éxito aun en situaciones adversas; mientras que en el libro V de la Eneida, donde se halla dicho extracto, el poeta se refiere concretamente a los participantes de la regata celebrada por la muerte de Anquises que, animados por el afán de obtener el éxito, avanzan rápidamente con sus naves porque confían en que pueden alcanzar la victoria.

Entre todos estos versos que expresan consejos o normas para la vida, sorprende además la aparición del extracto 7: *Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes, / et memor esto aevum sic proparare tuum* de Ausonio, un canto al ‘*carpe diem*’ que aquí mas bien parece ser elegido para recordar la brevedad de la vida, al igual que otros extractos virgilianos que también se incluyen en este miniflorilegio, como el único que se selecciona de las *Geórgicas*, el extracto 4: *Optima queque dies miseris mortalibus evi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor; et dure rapit inclementia mortis*.

También llama la atención el hecho de que el compilador, a continuación de estos versos, incluya, bajo el nombre de Virgilio al igual que en el caso de Ausonio, extractos de Petrarca, aunque tal vez sea consciente de ello, ya que a éste último parece conocerlo bien, como muestra el hecho de que cierre el códice con su *Epistula sine nomine*, según se ha indicado anteriormente. Así, aparecen las siguientes líneas: *Qui animum suum in frusta discernunt, huic arrident, illi serviunt, neminem ex integro diligunt, nulli plene confidunt*, que pertenecen a las *Epistolas Familiares* y se introducen entre los versos de Virgilio a modo de reflexión sobre la conducta humana, al igual que el resto de los extractos, convirtiéndose con ello en otro consejo más para la vida cotidiana.

Finalmente, de Horacio se seleccionan 10 *excerpta* pertenecientes a sus *Epístolas*, *Ars Poetica* y *Odas* que reflejan los pensamientos y la filosofía de este autor, con la que probablemente el compilador se sentiría identificado. Así, aparecen *excerpta* muy breves con carácter sentencioso, como el 4: *Nescit vox missa reverti*, del *Ars Poetica*, que, aislado de su contexto en el que el poeta aconseja sobre el arte de la escritura, previene al lector de que mida sus palabras, ya que, una vez lanzadas, no pueden retirarse. Pero también se encuentran extractos algo más extensos, como el 7: *Equam memento rebus in arduis servare / mentem non secus in bonis ab insolenti / temperatam letitia* (del libro II de las *Odas*), dirigido al inconstante Delio –cuyo nombre se omite en el miniflorilegio–, al que le aconseja ‘mantener serena la mente en los momentos difíciles, así como en los favorables sosegada y lejos de la alegría desbordante’¹⁵; o también el extracto 5:

15. Traducción de V. CRISTÓBAL, *Epodos y Odas*, Madrid 1996.

*Oderunt peccare boni virtutis amore/ oderunt peccare mali formidine pene*⁷, que de nuevo refleja un pensamiento horaciano con claro sentido moralizante del mismo estilo que los anteriores. No obstante, tampoco faltan extractos de tema amoroso, como el 8: *Tecum vivere amem tecum obeam libens*, famoso verso del libro III de la Oda IX en el que se recuerda el amor pasado que vuelve a resurgir venciendo al actual.

IV. CONCLUSIÓN

En definitiva, tras el estudio de los rasgos externos e internos del manuscrito 114 de la Biblioteca de Valladolid realizado en esta comunicación, han de destacarse, a modo de conclusión, varias cuestiones. En primer lugar, que como complemento a una primera parte de sentencias en prosa y una segunda dedicada a Cicerón, se encuentra en dicho manuscrito un miniflorilegio poético formado por extractos de los tres grandes poetas augústeos, Ovidio, Virgilio y Horacio. También se ha demostrado que la presencia de éste al final del códice junto con ciertas características del mismo, como la existencia de folios en blanco para añadir citas, el aspecto descuidado que presenta y la época en la que fue confeccionado, hacen posible que se trate de un *codex excerptorius*.

Por otra parte, en relación con los extractos del miniflorilegio, aunque algunos de ellos puedan ser simplemente, como afirma Olsen, «notas personales, sin pretensiones, que los lectores han añadido en espacios en blanco al principio o al fin de manuscritos o de elementos codicológicos»¹⁶, la mayoría recoge consejos, reflexiones y máximas que puedan aplicarse a diversas situaciones de la vida: unos poseían este carácter moralizante y general en sus obras originales, mientras que otros lo han tomado al ser abreviados y desligados de su contexto.

En definitiva, por todo ello puede decirse que nos encontramos ante un florilegio de uso personal con carácter espiritual y que además se trata de una obra original al no presentar coincidencias con ninguna de las principales tradiciones de florilegios clásicos.

De todo lo anterior también puede deducirse que el *excerptor* fue una persona culta y buen conocedor de las obras de la Antigüedad clásica, pues, por una parte, manejó gran cantidad de autores y obras tanto en prosa como en verso de diversos estilos y géneros, según se ha comprobado en el examen del manuscrito; y, por otra, en lo que se refiere al miniflorilegio, escogió y abrevió con sumo cuidado fragmentos bien conocidos, en la mayoría de los casos, de los tres grandes poetas augústeos, Ovidio, Virgilio y Horacio. Por ello, el creador de este códice bien podría haber sido un profesor de la Universidad de Valladolid, al igual que ocurre con otros manuscritos posteriores conservados en la biblioteca

16. B. M. OLSEN, «Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIIIe siècle», *RHT* 10 (1980), pp. 119-120.

de Santa Cruz, como los manuscritos 244 y 246, realizados por Cristóbal García Guillén de Paz Cristóbal García, quien fue colegial de Santa Cruz y Catedrático de Artes en Valladolid¹⁷.

Finalmente, ha de señalarse que la presencia de este miniflorilegio en el manuscrito 114 de la Biblioteca de Valladolid es muestra de dos cuestiones más: de los gustos del compilador, en tanto que éste realiza una selección personal de autores, obras y *excerpta*; y también, del método de trabajo que compartían muchos estudiosos de la época al extractar conocidas obras de la literatura latina e incluirlas en manuscritos de uso personal que podían serles de gran utilidad en diversos ámbitos de la vida.

17. Estos dos manuscritos están siendo estudiados especialmente por ANA Mª ALDAMA ROY en «Claudio en dos florilegios espirituales», A. Cascón et alii (eds.), *Donum amicitiae. Estudios en homenaje a Vicente Picón*, Madrid, Publicaciones de la UAM, 2007, pp.219-231, y «A *Manipulus Florum* of the XVII century: ms. 246 of the Historical Library of Santa Cruz of Valladolid», *Manipulus Florum*, Chris L. Nighman (ed.), en prensa. Puede verse, además, ANA Mª ALDAMA ROY - MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ, «Selección y manipulación de los autores clásicos en los florilegios latinos», M. D. del Paso -G. Rodríguez Herrera (eds.), *Selección, manipulación y uso metaliterario de los autores clásicos*, Editorial Pórtico, pp. 59-95.

OVIDIO EN EL MS. 21-43 DE LA BIBLIOTECA DEL CABILDO
DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

IVÁN MOYA RODRÍGUEZ
Universidad Complutense

Resumen: En este trabajo estudiamos la presencia de Ovidio en un florilegio conservado en la Biblioteca del Cabildo de Toledo. Se trata del manuscrito 21-43, elaborado seguramente para uso personal del compilador, que contiene extractos de autores cristianos y clásicos de todos los géneros literarios, entre los que encontramos una selección muy completa de los versos de Ovidio.

Palabras clave: Florilegio. Trasmisión manuscrita. Ovidius. Tradición Clásica.

Summary: The aim of his paper is to analyse the presence of Ovidius in a florilegium preserved by the manuscript 21-43 in the Capitular Library of Toledo. The manuscript was probably elaborated to the personal use and it contains a selection of several classic and christian, between them a compleer selection of Ovidius' poems.

Keywords: Florilegium. Ovidius. Manuscript Trasmission. Classical Tradition.

1. EL MS. 21-43 DE LA BIBLIOTECA DEL CABILDO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Este manuscrito llegó desde Italia a la Biblioteca del Cabildo entre otros muchos códices que de allí trajo el cardenal Francisco Javier Zelada (Roma 1717 -1801). El cardenal Zelada, que fue reconocido como «naturalizado español» –según se nos dice en una carta a Godoy–, cultivó y protegió las letras en la Italia del siglo XVIII, ejerciendo un importante mecenazgo y rodeándose de importantes hombres de ciencia. Promovió una gran mejora de la Biblioteca Vaticana, el observatorio astronómico del Colegio Romano y llevó a Toledo una buena y nutrida biblioteca.

Según la firma que encontramos en el último folio (f. 217v), *Enneae Spennactii Patricii Senensis*, parece que se compuso para la biblioteca particular de Eneas Spennazio. Hasta el momento sólo sabemos de este personaje lo que nos dice su firma: que era ‘patricio de la ciudad de Siena’ y, según manifiestan REINHARDT Y GONZÁLVIZ, autores del *Catálogo de códices bíblicos de la catedral de Toledo*, y parece desprenderse del contenido de la obra, posiblemente pertenecía al movimiento de la *devotio moderna*, que tuvo una importante influencia en la Reforma del siglo XV y en los reformadores del siglo XVI; la *devotio moderna* planteaba un programa de reforma del hombre y de la Iglesia, insistiendo en una espiritualidad personal basada en un método de vida y la dirección espiritual.

El manuscrito está encuadernado en cuero marrón bastante bien conservado, en el que aún pueden verse los relieves con cierta nitidez, y sus dimensiones, adecuadas para la lectura individual y la meditación, son de 9 por 12 cms; tenía manecillas de cuero para cerrar el códice, de las que sólo se conserva una. Consta de 217 folios numerados en el recto, precedidos de tres folios no numerados que contienen una *Tabula* o índice. Está escrito con tinta negra, a excepción de las letras capitales que son rojas o azules, rellenas en dorado. Se aprecia con nitidez la trama de las líneas, marcadas a mina de plomo muy fina.

Entre los folios del manuscrito encontramos dos pequeños billetes –uno de papel y otro de pergamino– escritos también en latín en ambas caras por la misma mano que el códice, con anotaciones complementarias al texto; en el margen superior de uno de los billetes aparece la llamada correspondiente con la misma señal en el margen del folio (el 214r).

En los márgenes encontramos algunas glosas e indicaciones de autor, obra o tema al que se refiere el texto, no siempre de la misma mano; y al final de la selección de cada autor, en ocasiones, aparecen algunos folios sin cubrir totalmente de texto o incluso en blanco (se trata, siempre, del verso del folio), para comenzar selección nueva en el recto del folio siguiente; este detalle y los generosos márgenes, evidencian que no se sufría de carestía económica que obligara a aprovechar los folios de manera más eficaz.

El ms. 21-43 es un códice de los siglos XV o XVI, que recoge un florilegio elaborado con extractos de autores clásicos, cristianos y medievales.

Según indica la *Tabula* que lo precede y hemos podido comprobar, la selección de textos contenida en el códice está dividida en grandes bloques: *Epithoma in omnes Epistulas Sancti Pauli* (que contiene extractos de todas las epístolas de San Pablo), *Epithoma in septem Epistulas canonicas* (que recoge extractos de las cartas de Santiago, San Pedro, San Juan, San Judas), *Flores Sanctorum Patrum*, (con textos tomados de San Jerónimo, San Efrén, San Cipriano, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Gregorio, San Benedicto, San Juan Anacoreta, San Juan Damasceno, Boecio, San Petronio de Bolonia, Próspero de Aquitania, San Agustín y San Cirilo obispo de Jerusalén), *Flores auctorum prophanorum* (con fragmentos de las obras de Horacio, Séneca, Cicerón, Salustio, Varrón, Julio Celso, Quintiliano, Virgilio, Claudiano, Prudencio, Terencio, Ovidio, Persio, Juvenal y Secundo el filósofo), *De caelo et mundo*, *Tractatus de prophetatibus angelorum*, *De vita boni religiosi*, *Epistulae sancti Augustini*, *Miraculi in epistulis s. Hieronymi*, *Tractatus de anima*.

Cada una de estas secciones se encuentra debidamente precedida de un título que indica autor y obra extractados.

2. OVIDIO EN EL MS. 21-43 DE LA BIBLIOTECA DEL CABILDO DE TOLEDO

Habiendo comenzado el estudio de los autores clásicos por Horacio¹, nos ha parecido oportuno continuar con otro autor de semejante talla.

Los *excerpta* de Ovidio aparecen dispuestos en el siguiente orden: *Heroidas*, *Amores*, *Ars amandi*, *Remedia amoris*, *Metamorfosis* y *Epistulae ex Ponto*. Podemos observar que no tenemos una completa representación de todas sus obras, faltan: *Ibis*, *Tristia*, *Fastos*, *Medicamina faciei*, *Haliutica*.

Creemos que el compilador selecciona lo que considera oportuno para su propósito, porque nos encontramos ante un conjunto de versos desvinculados de su contexto original, convertidos en sentencias, que adquieren un sentido nuevo, tendente a conseguir un valor universal y proverbial; compone estas sentencias utilizando bien un solo verso, bien una secuencia de versos consecutivos, o varios versos que se encuentran separados en su obra. Mediante este procedimiento lo que se consigue es dar un enfoque distinto a la obra del autor, más adecuado a la utilidad final de la nueva creación.

Una de las particularidades que presenta el florilegio se refiere a la forma en que el autor nos presenta la selección de textos de Ovidio: el florilegio está compuesto en prosa, pero el compilador indica el final de verso con un punto y el comienzo de verso con letra capital, como suponemos que debía encontrarlo en el manuscrito utilizado como modelo.

1. I. MOYA RODRÍGUEZ, «Horacio en el ms. 21-43 de la Biblioteca del Cabildo de la Catedral de Toledo» Actas del XII Congreso de la SEEC, (en prensa).

Esto ha supuesto un problema a la hora de llevar a cabo la edición, ya que usa la misma marca para el cambio de verso y para el cambio de sentencia. Por ejemplo, los vv. 91-94 de *Remedia amoris* se presentan en el códice de la siguiente forma:

Principiis obsta, sero medicina paratur, cum mala per longas cumualuere moras. Et propera, nec et uenturas differ in horas, quid non es hodie, cras minus aptus eris.

El análisis de los extractos de las obras de Ovidio nos ha llevado a comprobar que atribuye al poeta sentencias de otros autores, como Ysopet-Avionet (sentencia número 6), Andreas Schottus (sentencia número 48) o Montecassino (sentencia número 49); bien porque se encontraban en el códice que usó como modelo, bien porque el compilador conocía de memoria las sentencias y consideró que el contexto era el oportuno.

Como decíamos antes, en los florilegios el compilador interviene adaptando los fragmentos seleccionados para que el texto resultante tenga sentido en su nuevo contexto, según comprobamos en las *sententiae* siguientes, que utiliza varios recursos²:

— Compone sentencias uniendo hemistiquios que proceden de versos diferentes:

58. Morte carent anime, cuncta fluunt.	Met. 15.158 morte carent animae semperque priore relicta Met. 15.178 Cuncta fluunt , omnisque vagans formatur imago.
--	---

— Sustituye términos por sinónimos:

1. Exitus acta probat, careat successibus opto, quisquis ab euentu facta notanda probat .	Her. 2.85 Exitus acta probat». Careat successibus, opto, Her. 2.86 Quisquis ab euentu facta notanda putat .
--	---

— Cambia el modo de los verbos:

11. Spes bona dat uires.	Her. 11.63 Spes bona det uires; fratri nam nupta futura es;
---------------------------------	--

2. En la edición hemos querido reflejar el estadio de la lengua latina del autor, por lo que hemos respetado las variaciones presentes en el texto (monoptongaciones, velares aspiradas, etc.) con respecto al latín clásico.

3. CONCLUSIÓN

Como hemos podido apreciar, el autor de la selección no se limita a copiar los versos, sino que los adapta conscientemente hasta convertirlos en sentencias útiles, prescindiendo del metro original y su contexto. Las modificaciones se realizan por la necesidad de hacer al extracto inteligible cuando es sacado de contexto, y de darle una aplicación más generalizada.

4. APÉNDICE

A continuación editamos la selección completa de los versos de Ovidio que ofrece el florilegio³:

/f. 159r/

Flosculi Ouidii Epistolarum

1. Exitus acta probat, careat successibus opto, quisquis ab euentu facta notanda probat.
2. Res est sollicita plena timoris amor.
3. Sint procul a nobis iuuenes ut femina compti, fine coli modico forma uirilil amat.
4. Quod caret alterna requie durabile non est, et reparat vires, fessaque membra nouat.
5. Pone deos, et que fata tangendo prophanas.
6. Non boni? Celestes, impia dextera colit.
7. Credula res amor est.
8. Coepisti melius, quam desinis, ultima primis, cedunt, dissimiles hic uir et ille puer.
9. Quam male inequales ueniunt ad aratra iuueni, tam premitur magno coniuge nupta minor, non honor est sed onus species lesura ferentem, siqua uoles apta nubere, nube pari.
10. Occurrunt animo pereundi mille figure, morsque minus poene quam mora mortis habet.
11. Spes bona dat uires.

3. Para la edición del aparato crítico seguimos la propuesta de la doctora M^a José Muñoz de un triple aparato, así tenemos un aparato de fuentes, el aparato del texto propiamente dicho y un tercer aparato intertextual donde se incluyen las variantes respecto al texto «canónico» de Ovidio, editado por S. G. OWEN, *P. Ouidi Nasonis*, Oxford University Press, 1915. E. J. KENNEY, *P. Ouidi Nasonis*, Oxford University Press, 1995. A. R. DE ELVIRA, *P. Ouidio Nasón, Metamorfosis*, CSIC, Madrid, 1992. F. M. DEL BAÑO, *Ouidio, Heroidas*, CSIC, Madrid, 1986.

12. Sed male dissimilo, quis enim celauerit ignem, lumine que semper proditur ille suo.
13. Verbaque dicuntur uestra carere fide.
14. Est uirtus placidis abstinuisse bonis.
15. Tarda solet magnis rebus /f. 160r/ inesse fides
16. An nescis longas regibus esse manus?
17. Vtilis interdum est ipsis iniuria passis.
18. Flamma recens, parua sparsa residit aqua.

Idem in libro sine titulo

19. Leue fit quod bene fertur onus.
20. Ludunt formose, casta es quam nemo rogauit, at si rusticitas non uetat ipsa rogat.

De eodem

21. Labitur occultr, fallitque uolatilil aetas.
22. Militat omnis amans, et habet sua castra cupido.
23. Curia pauperibus clausa est, dat census honores.
24. Odero si potero, si non inuitus amabo.
25. Nequitiam fugio, fugientem forma reducit.
26. Non facit ad mores tam bona forma malos.

1 HER. 2.85-86 | 2 HER. 1.12 | 3 HER. 4.75-76 | 4 HER. 4.89-90 | 5 HER. 7.129
 | 6 *Ysopet-Auionnet* | 7 HER. 6.21 | 8 HER. 9.23-24 | 9 HER. 9.29-32 | 10 HER.
 10.81-82 | 11 HER. 11.63 | 12 HER. 16.7-8 | 13 HER. 17.42 | 14 HER. 17.100
 | 15 HER. 17.132 | 16 HER. 17.168 | 17 HER. 17.189 | 18 HER. 17.192 | 19
 HER. AM. 1.2.10 | 20 AM. 1.8.43-44 | 21 AM. 1.8.49 | 22 AM. 1.9.1 | 23 AM. 3.8.55
 | 24 AM. 3.11B.35 | 25 AM. 3.11B.37 | 26 AM. 3.11B.42 |

3 femina : femine *M* || 8 Coepisti : Cepisti *M* || 10 poene : pene *M* || 16
 An nescis : Anescis *M* || *Tit. Idem in libro sine titulo* : *i.m. M* || *Tit. De eodem*
 : *i.m. M* ||

1 probat : putat *Ed.* || 4 et : haec *Ed.* || 5 fata tangendo : tangendo *Ed.* || 9
 ferentem : ferentes *Ed.* || 11 dat : det *Ed.* || 12 dissimilo : dissimulo *Ed.* | ille
 : ipse *Ed.* || 14 placidis : placitis *Ed.* || 18 residit : resedit *Ed.* || 19 Leue :
 cedamus : leue *Ed.* || 20 at : aut *Ed.* ||

Flores libri de Arte amandi

27. Flectitur iratus uoce rogante deus, promittas facito, quid enim promittere ledit, pollicitis diues quidlibet esse potest.
28. Quid magis est durum saxo, quid mollius unda, /f. 160v/ dura tamen molli saxa cauantur aqua.

29. Facile et omnia posse deo.
30. Innocue uiuite numen adest.

Libro II

31. Non minor est uirtus quam quaerere parta, casus inest illic, hic erit artis opus.
32. Nec uiole semper, nec lilia mollia florent, et riget amissa spina relictâ rosa, et tibi iam uenient cani formose capilli, iam uenient ruge que tibi corpus arent.
33. Dulcibus est uerbis alliciendus amor.
34. Flectitur obsequio curuatus ab arbore rama.
35. Rustica paulatim taurum aratra subit.

Liber III

36. Munera crede mihi capiunt hominesque deosque, placatur donis Iupiter ipse datis.

Omne remedio amore in libro primo

37. Opprime dum mala sunt subita mala semina morbi, et tuus incipiens ire resistit amor.

De eodem.

38. /f.161r/ Principiis obsta, sero medicina paratur, cum mala per longas cumualuere moras. Et propera, nec et uenturas differ in horas, quid non es hodie, cras minus aptus eris.
39. Vidi quod primum fuerat sanabile uulnus, dilatatum longe damna tulisse morae.
40. Dum furor in cursu est, currenti cede furori, difficiles aditus impetus omnis habet.
41. Temporibus medicina ualet, data tempore prosunt.
42. Otia si tollas, periere Cupidinis arcus.
43. Vt corpus redimas, ferrum patieris et igne.
44. Vtquam animo ualeas quicquam tolerare negabis. Vt ualeas animo multa dolenda feras.

27 ARS. 1.442-444 | 28 ARS. 1.475-476 | 29 ARS. 1.562 | 30 ARS. 1.640 | 31 ARS. 2.13-14 | 32 ARS. 2.115-118 | 33 ARS. 2.158 | 34 ARS. 2.179 | 35 ARS. 2.184 | 36 ARS. 3.653-654 | 37 REM. 81-82 | 38 REM. 91-94 | 39 REM. 101-102 | 40 REM. 119-120 | 41 REM. 131 | 42 REM. 139 | 43 REM. 229 | 44 REM. 231/226 |

Tit. Flores libri de Arte amandi : i.m. M || 29 omnia : omnia omnia M || Tit. Libro II : i.m. M || 35 taurum : thaurum M || Tit. Liber III : i.m. M || Tit. Omne remedio amore in libro primo : i.m. M || Tit. De eodem : i.m. M || 38 te : et M || 44 tolerare : tollerare M ||

28 durum saxo : saxo durum *Ed.* || 29 Facile : abstulit; in facili || 31 Non : nec *Ed.* | parta : parta tueri *Ed.* | hic : hoc *Ed.* || 32 lilia mollia : hiantia lilia *Ed.* || 33 alliciendus : mollis alendus *Ed.* || 34 rama : ramus *Ed.* || 35 taurum : taurus *Ed.* || 37 mala¹ : noua *Ed.* | amor : equus *Ed.* || 38 Et : sed *Ed.* | quid : qui *Ed.* | es : est *Ed.* | eris : erit *Ed.* || 39
 Vidi : uidi ego *Ed.* | primum fuerat : fuerat primo *Ed.* || 41 Temporibus medicina ualet : temporis ars medicina fere est *Ed.* || 43 igne : ignes *Ed.* || 44 Vtquam animo ualeas : ut ualeas animo *Ed.* | Vt ualeas animo : esse, sed ut ualeas *Ed.* | feras : feres *Ed.* ||

45. Summa petit liuor, perflant altissima uenti, summa petunt dextra fulmina missa Iouis.

Idem in libro II

46. Parua necat morsu, spatiosum uipera /f. 161v/ taurum, a cane non magno sepe tenetur aper.

47. Posse pati facile est, tibi patientia desit.

48. Morbida facta pecus, totum corrumpit ouile.

49. Ne maculet alias, ex separanda grege.

Flosculi libri Methamorfosios

50. Pronaque cum spectant animalia cetera terram, os homini sublime dedit, celumque uidere. Iussit ad erectos ad sidera tollere uultus.

51. Viuitur ex raptu non hospes ab hospite tutus, non a socer a genero fratrum quoque gratia rara. Imminet exilio uir coniugis illa mariti; filius ante diem patrios inquirat in annos. Heu quam difficile est crimen non prodere uultu.

52. Non bene conueniunt nec in una sede moratur maiestas et amor, /f. 162r/ et cetera numina ruris.

In libro VI

53. Flebile principium melior fortuna secuta est.

Idem de morte in VI

54. Omnia debentur morti, paulumque morari serius aut citius, sedem properamus ad unam. Tendimus hac omnes haec domus ultima.

55. Inter audaces non est audatia tuta.

56. Audentes deus ipse iuuat.

57. Tutius est contendere uerbis, quam pugnare manu.

in (libro) XII

58. Morte carent anime, cuncta fluunt.

in libro de ponto

59. Fortuna miserrima tuta est. Nam timor euentus deterioris abest.

60. Sepe creat molles aspera spinosa rosas.

61. Diligitur nemo nisi cui fortuna secunda est.

62. Qui semel est lesus falaci piscis ab hamo. Omnibus era cibus unca subesse putat.

45 REM. 369-370 | 46 REM. 421-422 | 47 REM. 521 | 48 ANDREAS SCHOTTUS 1552-1636, ADAGIALIA SACRA NOUI TESTAMENTI, 108 | 49 MONTECASSINO | 50 MET. 1.84-86 | 51 MET. 1.144-146/1.148/2.447 | 52 MET. 2.846-847/2.16 | 53 MET. 7.518 | 54 MET. 10.32-34 | 55 MET. 10.544 | 56 MET. 10.586 | 57 MET. 13.9-10 | 58 MET. 15.158/15.178 | 59 PONT. 2.2.31-32 | 60 XXXX | 61 PONT. 2.3.23 | 62 PONT. 2.7.9-10 |

Tit. Idem in libro II : i.m. M || 46 taurum : thaurum M || Tit. Flosculi libri Methamorfosios : i.m. M || 51 diem : patrem M || Tit. In libro VI : i.m. M || Tit. Idem de morte in VI : i.m. M || Tit. in (libro) XII : i.m. M || Tit. in libro de ponto : i.m. M || 59 abest : habest M || 62 fallaci : falaci M ||

47 tibi patientia desit : ubi, si patientia desit *Ed.* || 50 spectant : spectent *Ed.* | ad¹ : et *Ed.* || 51 a socer : socer *Ed.* | gratia rara : gratia rara est *Ed.* | exilio : exitio *Ed.* || 52 moratur : morantur *Ed.* || 54 Omnia debentur morti, paulumque morari : Omnia debemur uobis paulumque morati *Ed.* | hac : huc *Ed.* | haec : haec est *Ed.* | ultima : ultima, uosque *Ed.* || 55 Inter audaces : inquit, «in audaces *Ed.* || 59 euentus : euentu *Ed.* || 62 era cibus unca : unca cibus aera *Ed.* ||

63. Omnia deficiunt, animus tamen omnia uincit. Ille etiam uires /f. 162v/ corpus habere facit.
64. Regia crede mihi res est succurrere lapsis. Ludit in humanis diuina potentia rebus. Omnia sunt hominum tenui pendentia filo. Et subito casu quae ualuere ruunt. Et certam praesens uix habet hora fidem.
65. Crede mihi miseros prudentia prima relinquit.

63 PONT. 2.7.75-76 | 64 PONT. 2.9.11/4.3.49/4.3.35-36/4.3.50 | 65 PONT. 4.12.47 |

64 habet : feret *Ed.* ||

LAS *SELECTAE EX TERENCE ANNOTATIONES* DEL MANUSCRITO 9697
DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ
Universidad Complutense

Resumen: En el trabajo se analiza la selección de los extractos de las comedias terencianas ofrecida en las *Selectae ex Terentio annotationes* por el manuscrito 9697 de la Biblioteca Nacional de Madrid, estableciendo las razones y el significado de la selección de los pasajes y realizando la comparación con otros florilegios de Terencio conservados en bibliotecas españolas.

Palabras clave: Florilegio. Trasmisión manuscrita. Terencio. Tradición Clásica.

Summary: The aim of his paper is to analyse the selection of the Terentius's *Commoediae* offered in the *Selectae ex Terentio annotationes* by the manuscript BNM 9697, in order to find the reasons that caused the election of specific passages and to establish its relationship with others *florilegia* of Terentius preserved in the in spanish libraries.

Keywords: Florilegium. Terentius. Manuscript Trasmision. Classical Tradition.

Es mi propósito analizar en estas páginas una selección de extractos de las comedias terencianas ofrecida en el manuscrito 9697 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que ha pasado inadvertida a los estudiosos de la tradición de la obra de Terencio en España¹. El códice lleva como título general: *Selectae annotationes ex Plauto, Terentio, Ovidio, Lucano et Claudiano* y es, pues, un manuscrito que trasmite extractos de diversos autores, es decir, un florilegio². A su vez, el ms. 9697 forma una unidad con otro códice de la Biblioteca Nacional, el ms. 6510, aunque no se señala esta relación entre ambos ni en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* ni en el *Catálogo de manuscritos clásicos latinos existentes en España* de L. Rubio, quien conoce y registra –como un comentario, no como *excerpta*– el ms. 6510³, pero no el 9697. Sin embargo, que son dos volúmenes de una misma obra es indudable, pues hay unidad en el planteamiento de la portada, que ambos códices encabezan con el título de *Selectae annotationes*, aunque el 6510 ofrece *Selectae annotationes ex Virgilio, Horatio, Seneca, Persio, Juvenali, et Martiali*; hay, además, coincidencia también en el pautado y preparación de la página así como en el tipo de letra. Nos encontramos, pues, con una antología poética de autores clásicos en dos volúmenes⁴.

Aún hay otro paralelismo que se descubre, como suele suceder, con el examen directo de los manuscritos. Y es que, más allá de lo indicado en los dos títulos generales, que sólo reseñan autores antiguos, ambos códices ofrecen en sus folios finales –fuera de programa, podríamos decir– una selección de dos humanistas franceses: Jean Passerat (Passeratius), nacido en 1534, quien escribió diversas obras: *De caecitate oratio*, *De literarum inter se cognatione ac permutatione liber*, *De nihilo*⁵, *Elegia in Adriani Turnedbi obitum*, *Kalendae*

1. Así, no hay mención de esta presencia en los dos documentados estudios, que atienden a la tradición manuscrita, impresa, traducciones castellanas y pervivencia literaria del cómico latino en nuestro país, de L. GIL FERNÁNDEZ, «Terencio en España: Del medievo a la ilustración», *Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, Madrid 1984, pp. 95-125 ni de L. RUBIO FERNÁNDEZ (ed.), *Publio Terencio Afro. Comedias*, vol. I, Madrid 1957, «Introducción», pp. LIV-LXXVI.

2. Este trabajo se encuadra en el Proyecto de I+D «Los florilegios latinos conservados en España IV», Ref. FII2009-14489.

3. Cf. L. RUBIO FERNÁNDEZ, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid 1982.

4. Ya han sido estudiadas por diversos miembros del Equipo de Investigación las selecciones de alguno de los autores extractados en los dos volúmenes. Así, Claudiano ha sido estudiado por A. M^a ALDAMA ROY, «Claudio en dos florilegios espirituales», *Donum amicitiae. Estudios en Homenaje al Profesor Vicente Picón* (A. Cascón et alii editores), Madrid 2008, pp. 219-231; Persio, por M^a T. CALLEJAS BERDONÉS, «Pasajes escogidos de las Sátiras de Persio en dos florilegios conservados en España», *CFC. Elat* 15 (1998), pp. 273-274; Séneca el Joven, por B. ARÉVALO MARTÍN, *Presencia de Séneca en los florilegios de bibliotecas españolas*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, 2009; finalmente, yo misma me ocupé de Marcial: M^a J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «*Excerpta* de Marcial en los manuscritos Escorial G. III.7 y O.III.23, y Madrid B.N. 6510», en F. Sojo Rodríguez (coord.), *Latinitas Biblica et cristiana. Studia philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid 1994, pp. 445-453.

5. El texto puede verse en *The Latin Library*: <http://thelatinlibrary.com/passerat.html> (11/11/2009).

Ianuariae, y realizó un comentario sobre Propercio; y Scévole de Sainte Marthe (Sammarthanus), que vivió entre 1536 y 1623 y fue un prolífico historiador y poeta, que dedicó poemas, por ejemplo, a Ronsard y Escalígero⁶.

La presencia de estos dos escritores tardíos, menores o de segunda fila, junto a los autores latinos por excelencia no deja de resultar extraña y, por ello, significativa. Por una parte, sirve para apoyar una cuestión que reviste cierta controversia, como es la de la datación de los dos manuscritos, pues L. Rubio data el 6510 -ya he señalado que no registra en su catálogo el 9697- en el siglo XVI, mientras que el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional* lo hace en el s.XVIII⁷. A mi entender, la presencia de Passeratius y Sammarthanus apoya la propuesta de L. Rubio, pues invita a pensar que el compilador quiso rendir homenaje a ambos poetas, contemporáneos y probablemente pertenecientes a su mismo ambiente o círculo literario, próximo a la Pléyade. De hecho, me ha sido posible encontrar reunidos a Passeratius y Sammarthanus en una obra de Carspar von Barth (1587-1658), quien en su *Amphiteatrum Seniorum Jocorum* (Hanau: Biermann, 1613) dedica sendos epigramas a Passeratius, al que califica de poeta eximio, y a Sammartannus. Por otra parte, conviene apuntar, que la reunión de autores clásicos y contemporáneos en selecciones de extractos no es un hecho aislado, sino que se encuentra ya en los florilegios medievales.

La selección de Terencio se presenta bajo el título de *Selectae ex Terentio annotationes*. El primer dato a tener en cuenta es que dicha selección consta de 228 versos, de los más de 6000 de las seis comedias terencianas, organizados en 76 extractos:

Ex Andria: 18 extractos

vv. 43-44; 61; 67-69; 75-79; 93-95; 142-143; 189; 218; 259; 426-427; 459-460; 538-539; 555; 607-610; 625-628; 675-677; 722-730; 825-826.

Ex Eunuch: 12 extractos

v. 41; 57-63; 103-105; 191-196; 225-226; 275-276; 494-495; 727-729; 732; 761-762; 789; 812-813.

Ex Heautontimorumen: 17 extractos

vv. 53-74; 75-76; 77; 102-104; 109; 202-207; 213-218; 231-234; 314, 483; 503-506; 530; 649-650; 675; 805-807; 950-952; 971-972; 991-993.

Ex Adelpho: 15 extractos

vv. 50-58; 74-77; 98-99; 124, 126; 163; 215; 394; 544; 605-608; 643; 703-704; 736-741; 855-880; 937-939; 952-955.

Ex Hecyra: 6 extractos

6. Cf. *Scaevolae Sammarthini Poemata et Elogia Collecta nunc in unum corpus, & ab auctore partim aucta, partim recognita*. Suivi de: *Lucubrationum pars altera, qui continentur Gallorum doctrina illustrium, qui nostra patrumquen memoria floruerunt, elogia*, Poitiers, apud Viduam Ioannis Blanceti, 1606.

7. Además, en los siglos XVII-XVIII lo data R. ÉTAIX, «Le cabinet des manuscrits du marquis de Cambis-Velleron», *Scriptorium* 37.1 (1983), pp. 66-91, en concreto p.85.

vv. 58-62; 198-104; 239-242; 406; 608; 735-736.

Ex Phormione: 8 extractos

vv. 41-46; 93; 173-176; 453; 690; 757-761; 904-905; 1040-1041.

En principio sorprende la escasa representación de versos de Terencio, tan sólo un 3,7% del total de la obra, pero este dato está en proporción con lo extractado de Plauto, de quien se ofrecen 700 versos de las veinte comedias. En este sentido resulta interesante la comparación con la presencia de los otros autores de la selección:

BN 9697		BN 6510	
<i>Ex Plauto</i>	700	<i>Ex Virgilio</i>	3.527
<i>Ex Terentio</i>	228	<i>Ex Horatio</i>	983
<i>Ex Ouidio</i>	4.253	<i>Ex Seneca</i>	678
<i>Ex Lucano</i>	1.740	<i>Ex Persio</i>	52
<i>Ex Claudiano</i>	637	<i>Ex Juuenali</i>	845
<i>Ex Sammarthano</i>	390	<i>Ex Martiali</i>	647
		<i>Ex Passeratio</i>	224

Puede decirse que el interés del compilador por los autores cómicos es mucho menor que el sentido por otros autores, dado que incluso los 52 versos de Persio suponen casi un 10% del total de las *Sátiras*, al igual que ocurre en el caso de las tragedias de Séneca de las que se extracta cerca del 10%; y, sobre todo, ese menor interés queda patente si se compara con la presencia de Lucano, de quien se ofrece casi la cuarta parte de *La Farsalia*: 1740 versos de 8000.

Por lo demás, los extractos siguen el orden de presentación de las comedias y de los pasajes de la obra original, tipo de estructura ofrecida por los llamados florilegios ‘en secciones de autor’. Son, por lo general, extractos breves y descontextualizados, muchos presentados en forma de sentencias formadas por un solo verso e incluso por parte de un verso, como ocurre en el extracto 40: *Hominem pistrino dignum*⁸. Este afán sentencioso del compilador lo lleva al extremo de hacer de una serie de versos correlativos dos *excerpta* diferentes, como ocurre, por ejemplo, con *Heaut.* 75-77, donde se presenta el verso 77: *Homo sum: humani nil a me alienum puto*, uno de los más famosos de Terencio, independizándolo de los anteriores (extractos 32 y 33 de la edición; cf. Apéndice); tal separación está claramente marcada en el manuscrito con la convención de ‘sangrar’ que el compilador utiliza siempre para indicar el comienzo de un nuevo extracto.

Con estos procedimientos la trama de la comedia, el diálogo y los personajes desaparecen, llegando incluso a formarse *excerpta* uniendo el parlamento de dos

8. La numeración de los extractos hace referencia a la división que he establecido al editar el texto del ms. 9697; cf. Apéndice.

personajes, tal y como sucede en el comienzo del extracto 14, que pertenece a *Andria: Perii atque ego*. En el texto de Terencio es Davo quien dice *perii* y con *atque hoc –ego* es variante del 9697– comienza la respuesta de Pánfilo. Con todo, hay algunas ocasiones en las que incluye la indicación de los personajes (cf. Apéndice, extracto 17 de la edición).

El pasaje más largo, de 25 versos (*Adelphoe*, 855-880), forma parte del monólogo, crucial en el planteamiento de la comedia, en el que Démeas, el padre severo y cascarrabias reflexiona sobre su actitud. Podríamos decir que Terencio es presentado todavía aquí como un *philosophus*, como se le consideraba en la Edad Media, más que como un poeta, y que al compilador le interesa el pensamiento del autor más que los rasgos formales y literarios del escritor.

Por otra parte, lo particular de esta selección queda resaltado con la comparación de los pasajes extractados con otras antologías de Terencio conservadas en dos florilegios diferentes: el *Florilegium Gallicum*⁹ y el *Vademecum* de la biblioteca del Conde de Haro¹⁰. El *Florilegium Gallicum* fue compuesto en Francia, probablemente en Orléans, en la segunda mitad del s. XII, y contiene *excerpta* de más de cuarenta autores clásicos con una clara división en dos partes: una primera titulada *Flores auctorum*, dedicada a los poetas, y una segunda titulada *Flores philosophorum*, que comienza precisamente con Terencio, incluido entre los prosistas durante la Edad Media. El otro florilegio en el que se encuentran extractos terencianos es el llamado *Vademecum* de la biblioteca del Conde de Haro, D. Pedro Fernández de Velasco, quien fue el primer condestable de Castilla en tiempos del rey Juan II. D. Pedro fundó el Hospital de la Vera Cruz en su villa natal, Medina del Campo, donde acogió a doce hidalgos, y al que él mismo se retiró los diez últimos años de su vida. Allí trasladó parte de la biblioteca familiar y entre los libros se encontraba un *Vademecum*, que se conserva en dos códices de la Biblioteca Nacional (mss. 9513 y 9522) y que es una miscelánea de textos latinos y castellanos; en ella parecen recogerse las lecturas más recomendables para el propio conde y los hidalgos. Entre esos pasajes escogidos se encuentra precisamente 87 de Terencio, un número nada despreciable si tenemos en cuenta que en el *Florilegium Gallicum*, una obra de mayor eco y expansión, son 114.

La selección de pasajes de *Andria* en las tres compilaciones basta para mostrar la individualidad de cada una de ellas:

9. Los extractos de Terencio en el *Florilegium Gallicum* han sido editados por J. HAMACHER, *The Florilegium Gallicum: Prolegomena und Edition der Excerpte von Petron bis Cicero, 'de oratore'*, 1975.

10. Cf. M^a J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «Terencio en dos manuscritos de la biblioteca del Conde de Haro (mss. BNM 9513 y 9522)» *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico IV: Homenaje al profesor Antonio Prieto*, vol. V, J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea (eds), Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid: CSIC, 2010, en prensa

<i>Vademecum</i>	<i>Florilegium Gallicum</i>	<i>Selectae Annotationes</i>
688	22-23	43-44
845	43-44	61-62
941	60-68	67-68
903	77-78	75-81
967-68	93-95	95
266	142-143	142-143
697	204	189
194	266	218
68	305-309	259
555	314	426
303-304	330-331	459-460
305	426-427	538-539
307-308	778-779	555
309	794-795	607-610
310	845	625 -628
311	903	675 -680
314	920	725 -730
318-319		825-826
330-311		
480		
324		
730		
778b-79		

Sólo coinciden las tres en la elección del verso 68: *Hoc tempore obsequium amicos, veritas odium parit*, que, a la vez, cada uno presenta de forma diferente, mostrando su distinto modo de proceder y seleccionar. Así, en las *Selectae Annotationes* se respeta la disposición en verso del texto original, mientras que en el *Florilegium Gallicum* el pasaje se ofrece de forma continua, como corresponde a la consideración de prosista en que era tenido el autor durante el Medievo. En el *Vademecum*, por su parte, se elimina la indicación concreta: *hoc tempore*, presente en los otros testimonios, dotando a la sentencia de un valor más universal y generalizador. Además, es posible apreciar otra diferencia importante, pues en el *Florilegium Gallicum* se realiza una lectura moral de los extractos, que se va marcando mediante la inclusión de títulos sobre el contenido; así, por ejemplo, el verso 68 es el último de un pasaje (vv.60-68) que se presenta bajo el título *De socialitate*. Por su parte, el *Vademecum* realiza una selección adecuada a los potenciales lectores e inmediatos destinatarios, los viejos hidalgos del Hospital de la Vera Cruz; teniendo en cuenta la particular condición de estos destinatarios, se explica la elección para esta obra miscelánea de un autor como Terencio, cuyas comedias están pobladas por la figura del *senex* y del *pater*, llenos, por lo general, de sabiduría¹¹.

11. M^a J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «Terencio en dos manuscritos...», o.c.; P. CAÑIZARES FERRIZ, «Un florilegio de moral práctica perteneciente al *Vademecum* de la Biblioteca del Conde de Haro», *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2009, vol. I, 195-204.

Podemos concluir que las *Selectae Annotationes* constituyen una antología poética que se encuentra a medio camino entre la concepción medieval de los florilegios y la concepción actual sobre este género. Hay en esta selección un cambio frente a las lecturas medievales de los clásicos, pues no se ofrecen pautas de interpretación como en el *Florilegium Gallicum* y hay un mayor respeto al texto antiguo de manera que tan sólo en una ocasión se cambia por completo el sentido del original (*Heaut.* 649): *Non stultae et misere omnes sumus religiosae* frente al *Vt stultae et misere omnes sumus religiosae* del texto de Terencio.

Hay, además, una conciencia por parte del compilador de que las comedias pertenecen a la poesía dramática con el mantenimiento de la forma métrica. Pero no es una antología literaria en el sentido que hoy lo entendemos, en la que se muestren las características del género: no hay diálogos, no hay ‘personajes’ y no se refleja la estructura en actos y escenas. No parece ser, pues, una antología escolar, sino más bien diríamos que se ha realizado con fines particulares, para una lectura individual de quien tenía conocimiento de antemano de los grandes autores latinos de la Antigüedad Clásica, entre los que se encuentra el cómico latino Terencio.

APÉNDICE: EDICIÓN

*SELECTAE EX TERENTIO ANNOTATIONES ET PRIMUM EX ANDRIA*¹²

1. Nam istaec commemoratio quasi exprobratio est inmemoris benefici.	43-44
2. Ad prime in vita esse utile ut nequid nimis.	61
3. Namque hoc tempore obsequium amicos, veritas odium parit.	67-68
4. Primo (primum <i>ed.</i>) haec pudice vitam parce ac duriter agebat, lana ac tela victum quaeritans; sed postquam amans accessit pretium pollicens unus et item alter, ita ut ingenium est omnium hominum ab labore proclive ad libidinem, accipit condicionem, dein (dehinc <i>ed.</i>) quaestum occipit.	74-79

12. Mantengo las grafías del manuscrito y, por razones de espacio, presento entre paréntesis en el texto –y no en aparato– los casos en los que la lectura del códice difiere del texto editado por L. RUBIO FERNÁNDEZ, *Terencio. Comedias*, Madrid, Alma Mater, 19912 (=ed.). En la columna de la derecha indico la correspondencia con los versos de Terencio.

5. Nam qui cum ingeniis conflictatur eiusmodi
neque commovetur animus in ea re (re tamen *ed.*), scias
cum iam ipsum habere posse (p. h. i. ip. *ed.*) suae vitae modum. 93-95
6. Nam si illum obiurges, vitae qui auxilium tulit,
quid facias illi, qui dederit damnum aut malum? 142-143
7. Nunc hic dies aliam vitam adfert, alios mores postulat. 189
8. Nam inceptio est amentium, non (haud *ed.*) amantium. 218
9. Aliquid facerem ut hoc ne facerem. 259
10. Verum illud verbum est, volgo quod dici solet,
omnes sibi malle melius esse quam alteri. 426-427
11. Ita pol quidem res est, ut dixti, Lesbia:
fidelem haud ferme mulieri invenias virum. 459-460
12. Per te deos oro et nostram amicitiam (amicitiam, Chreme *ed.*),
quae incepta a parvis cum aetate accrevit simul, 538
13. Amantium irae amoris integratio est. 555
14. Perii atque ego (hoc *ed.*) confiteor
iure (iure mihi *ed.*) obtigisse quandoquidem tam iners, tam nulli consili
sum. Servon fortunas meas me commisisse futili ? 607-609
15. Hoccine credibile est (est credibile *ed.*) aut memorabile,
tanta vecordia innata cuiquam ut siet
ut malis gaudeant alienis (gaudeant *ed.*) atque ex incommodis
alterius sua ut comparent commoda? 625-628
16. Ego, Pamphile, hoc tibi pro servitio debeo,
conari manibus, pedibus, noctesque et dies,
capitis periculum adire, dum prosim tibi; 675-677
17. D. (DA. *ed.*) Mysis, nunc opus est tua
mihi ad hanc rem exprompta memoria atque astutia.
M. (MY. *ed.*) quidnam incepturus? D. (DA. *ed.*) accipe a me hunc ocium
atque ante nostram ianuam appone. M. (MY. *ed.*) obsecro,
humine? D. (DA. *ed.*) ex ara hinc sume verbenas tibi
atque eas substerne. M. (MY. *ed.*) quam ob rem id tute non facis?
D. (DA. *ed.*) quia, si forte opus (opu' sit *ed.*) ad horum (erum *ed.*) iurandum mihi 722-730

non apposuisse, ut liquido possim. M. (MY. *ed.*) intellego:
nova nunc religio in te istaec incessit, cedo!

18. Dum efficias id (id efficias *ed.*) quod cupis (lubet *ed.*),
neque modum benignitatis neque quid me ores, cogitas. 825-826

EX EUNUCHO

19. Nullum est iam dictum quod non dictum sit prius. 41

20. Quae res in se neque consilium neque modum
habet ullum, eam consilio regere non potes. 57-63
In amore haec omnia insunt vitia: iniuriae,
suspiciones, inimicitiae, induciae,
bellum, pax rursus. Incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas
quam si des operam ut cum ratione insanias.

21. Quae vera audivi taceo et contineo optume;
sin falsum aut vanum aut finctum est, continuo palam est:
plenus rimarum sum, hac atque illac perfluo. 103-105

22. Egone quid velim? 191-196
cum milite isto praesens, absens ut sies;
dies noctesque ames me (me ames *ed.*), me desideres,
me somnies, me exspectes, de me cogites,
me speres, me te oblectes, mecum tota sis:
meus fac sis postremo animus quando ego sum tuus.

23. Di boni, quid hoc morbi est? adeo homines inmutarier
ex amore ut non cognoscas eundem esse! 225-226

24. Hoc nunc dicis 275-276
eiectos hinc nos; omnium rerum, heus, vicissitudo est.

25. Haud convenit 494-495
una ire cum amica imperatorem in via.

26. Vicit vinum quod bibi. 727-729
at dum accubabam quam videbar mihi esse pulchre sobrius!
Postquam surrexi neque pes neque mens satis suum officium facit.

27. Sine Cerere et Libero friget Venus. 732

28. Scio istuc, sed tu quod cavere possis stultum admittere est. 761-762
Malo ego nos prospicere quam hunc ulcisci accepta iniuria.
29. Omnia prius experiri quam armis sapientem decet. 789
30. Immo certe: novi ingenium mulierum: 812-813
nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro.

EX HEAUTONTIMORUMENO

31. Quamquam haec inter nos nuper notitia admodum est, 53-74
inde adeo quod agrum in proxumo hic mercatus es,
nec rei fere sane amplius quicquam fuit,
tamen vel virtus tua me vel vicinitas,
quod ego in propinqua parte amicitiae puto,
facit ut te audacter moneam et familiariter
quod mihi videre praeter aetatem tuam
facere et praeter quam res te adhortatur tua.
Nam pro deum atque hominum fidem! quid vis tibi (tibi aut *ed.*)?
quid quaeris? annos sexaginta natus es
aut plus eo, ut conicio; agrum in his regionibus
meliorem neque preti maioris nemo habet;
servos complures: proinde quasi nemo siet,
ita attente tute illorum officia fungere.
Numquam tam mane egredior neque tam vesperi
domum revortor quin te in fundo conspicer
fodere aut arare aut aliquid ferre denique.
Nullum remittis tempus neque te respicis.
haec non voluptati (voluptati tibi *ed.*) esse satis certo scio.
At enim me (dices *ed.*) quantum hic operis fiat paenitet.
Quod in opere faciundo operae consumis tuae,
si sumas in illis exercendis, plus agas.
32. Chreme, tantumne ab re tua est oti tibi 75-76
aliena ut cures ea nil quae (quae nihil *ed.*) ad te attinent?
33. Homo sum: humani nil a me alienum puto.⁷⁷
34. Quotidie accusabam: «hem, tibine haec diutius 102-104
licere speras facere me vivo patre,
amicam ut habeas prope iam in uxoris loco?
35. Nulla adeo ex re istuc fit nisi ex nimio otio. 109

36. Nam quem ferret si parentem non ferret suum? 202-207
 huncin erat aequum ex illius more an illum ex huius vivere?
 et quod illum insimulat durum id non est; nam parentum iniuriae
 unius modi sunt ferme, paullo qui est homo tolerabilis:
 scortari crebro nolunt, nolunt crebro convivari,
 praebent exigue sumptum; atque haec sunt tamen ad virtutem omnia.
37. Quam iniqui sunt patres in omnis adolescentis iudices! 213-219
 qui aequom esse censent nos a pueris ilico nasci senes
 neque illarum adfinis esse rerum quas fert adolescentia.
 ex sua libidine moderantur nunc quae est, non quae olim fuit.
 mihi si umquam filius erit, ne ille facili me utetur patre;
 nam et cognoscendi et ignoscendi dabitur peccati locus.
38. Sed vereor ne mulier me absente hic corrupta sit. 231-234
 concurrunt multae opiniones quae mihi animum exaugeant:
 occasio locus aetas mater cuius sub imperio est mala,
 cui nihil praeter pretium iam dulce est.
39. Non fit sine periclo facinus magnum et (nec *ed.*) memorabile, 314
 nam deteriores omnes sumus licentia. 483
40. Itan (ita *ed.*) comparatam esse hominum naturam omnium 503-506
 aliena ut melius videant et diiudicent
 quam sua! an eo fit quia in re nostra aut gaudio
 sumus praepediti nimio aut aegritudine?
41. Hominem pistrino dignum. 530
42. Non (ut *ed.*) stultae et misere omnes sumus 649
 religiosae.
43. Nil tam difficile est quin quaerendo investigari possiet. 675
44. Nulla est tam facilis res quin difficilis siet 805-807
 quam invitus facias. Vel me haec deambulatio,
 quam non laboriosa, ad languorem dedit.
45. Egone? si vivo, adeo exornatum dabo, 950-952
 adeo depexum ut dum vivat meminerit semper mei
 qui sibi me pro deridiculo ac delectamento putat.
46. Emori cupio. C. (CH. *ed.*) prius quaeso discite quid sit vivere. 971-972
 ubi scies, si displicebit vita, tum istoc utitor.

47. Matres omnes filii
in peccato adiutrices, auxilio in paterna iniuria
solent esse. 991-993

EX ADELPHO

48. Ille lit item contra me habeat facio sedulo:
do, praetermitto, non necesse habeo omnia
pro meo iure agere: postremo, alii clanculum
patres quae faciunt, quae fert adolescentia,
ea ne me celet consuefeci filium,
nam qui mentiri aut fallere insuerit patrem aut
audebit, tanto magis audebit ceteros.
Pudore et liberalitate liberos
retinere satius esse credo quam metu. 50-58
49. Hoc patrium est, potius consuefacere filium
sua sponte recte facere quam alieno metu:
hoc pater ac dominus interest. Hoc qui nequit,
fateatur nescire imperare liberis. 74-77
50. Homine imperito numquam quidquam iniustius (*iniustius ed.*),
qui, nisi quod ipse fecit, non (*nil ed.*) rectum putat. 98-99
51. Pater esse disce ab illis qui uere sciunt. 124
Natura tu illi pater es, consiliis ego. 126
52. Neque tu uerbis solues umquam, quod mihi re male feceris. 163
53. Pecuniam in loco negligere maxumum interdum est lucrum. 215
54. Tu quantus quantus nihil nisi sapientia es. 394
55. Nisi me credo huic esse natum rei, ferendis miseriis. 544
56. Omnes, quibus res sunt minus secundae, magis sunt nescio quo modo
suspiciosi: ad contumeliam omnia accipiunt magis:
propter suam impotentiam se semper credunt neglegi (*claudier ed.*)
Quapropter te ipsum purgare ipsi coram placabilius est. 605-608
57. Erubuit: salua res est. 643
58. Tu potius deos comprecare: nam tibi eos certo scio,
quo uir melior multo es quam ego, optemperaturos magis. 703-704

59. Placet tibi factum, Micio? M. (MI. *ed.*) Non, si queam mutare. 736-741

Nunc quom non queo, aequo animo fero.
ita uita est hominum, quasi quom ludas tesseriis:
si illud quod maxume opus est iactu non cadit,
illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas.

60. Numquam ita quisquam bene subducta ratione ad uitam fuit, 855-880

quin res aetas usus semper aliquid adportet noui,
aliquid moneat: ut illa quae te scisse credas nescias,
et quae tibi putaris prima, in experiundo ut repudies.
quod nunc mi euenit: nam ego uitam duram, quam uixi usque adhuc,
prope iam excurso spatio mitto (omitto *ed.*).
Id quam ob rem? re eapse repperi
facilitate nihil esse homini melius neque clementia.
id esse uerum ex me atque ex fratre cuiuis facile est noscere.
Suam ille semper egit uitam in otio, in conuiuuiis,
clemens, placidus, nulli laedere os, arridere omnibus:
sibi uixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant.
Ego ille agrestis saeuos tristis, parcus, truculentus, tenax
dixi uxorem: quam ibi miseriam uidi! nati filii:
alia cura. Eia autem, dum studeo illis ut quam plurimum

facerem, contriui in quaerundo uitam atque aetatem meam:
nunc exacta aetate hoc fructi pro labore ab eis fero,
odium; ille alter sine labore patria potitur commoda.
illum amant, me fugitant; illi credunt consilia omnia,
illum diligunt, apud illum sunt ambo, ego desertus sum;
illum ut uiuat optant, meam autem mortem exspectant scilicet.
Ita eos meo labore eductos maxumo hic fecit suos

paulo sumptu: ego miseriam omnem capio, hic potitur gaudia.
Age age nunc porro experiamur contra edquid ego possiem
blande dicere aut benigne facere, quando hoc prouocat.
Ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo.
Si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram.

61. Ego nouus maritus anno demum quinto et sexagesimo 937-939

fiam atque anum decrepitam ducam?
id ne estis auctores mihi?

62. Vitium commune omnium est, 952-955

quod nimium ad rem in senecta attentus sumus. hanc maculam nos decet
effugere.

EX HECYRA

63. Per pol quam paucos reperias meretricibus
fidelis euenire amatores, Syra!
uel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, ut quiuis facile posset credere,
numquam illa uiua uxorem ducturum domum! 58-62
64. Pro deum fidem atque hominum, quod hoc genus est,
quae haec coniuratio! 198-204
ut omnes mulieres eadem aequae studeant nolint que omnia
neque declinatam quiDquam ad aliarum ingenio ullam reperias!
itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt, oderunt nurus.
viris esse aduersas aequae studium Est, similis pertinacia.
In eodem omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam:
ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse satis certo scio.
65. Tuos esse ego illi mores morbum magis quam ullam aliam rem arbitror, 239-242
et merito adeo: nam uostrarum nulla est, quin gnatum uelut
ducere uxorem: et quae uobis placita est condicio datur:
ubi duxere impulsu uostro, uostro impulsu easdem exigunt.
66. O Fortuna, ut numquam perpetuo es bona! 406
67. Istuc sapere est, qui ubicumque opus sit animum possit flectere. 608
68. Iam aetate ea sum, ut non siet peccato mi ignosci aequum:
quo magis res omnis cautius ne temere faciam adcurro. 735-736

EX PHORMIONE

69. Quam inique comparatum est, ei qui minus habent,
Vt semper aliqui id addant ditioribus! 41-46
Quod ille unciatim uix de demenso suo
Suum defrudans genium compersit miser,
Id illa uniuersum abripiet haud existumans,
Quanto labore partum.
70. Paupertas mihi onus uisum est et miserum et graue. 93
71. At tu mihi contra nunc uidere fortunatus, Phaedria, 173
Cui de integro est potestas etiam consulendi, quid uelis:
Retinere eam anne amittere; ego in eum incidi infelix locum,
Vt neque mihi sit amittendi nec retinendi copia.

72. Quot homines, tot sententiae; suos cuique mos. 453
73. Quid minus utile (utibile *ed.*) fuit quam hoc ulcus tangere. 690
74. Di uostram fidem, quam saepe forte temere
Eueniunt quae non audeas optare! offendi adueniens
qui (quicum *ed.*) uolebam et ut uolebam conlocatam gnatam.
Quod nos ambo opere maximo dabamus operam ut fieret,
sine nostra cura, maxuma sua cura hic solus fecit. 757-761
75. Heus, quanta quanta haec mea paupertas est, tamen
Adhuc curauit unum hoc quidem, ut mi esset fides. 904-905
76. Adeon' indignum tibi (hoc tibi *ed.*) uidetur, filius
homo adolescens unam si habet amicam, tu uxores duas? 1040-1041

UNOS EPIGRAMAS CURIOSOS DE DIEGO DE BENAVIDES

ERNESTO MEDINA RINCÓN

Universidad de Jaén

Resumen: Diego de Benavides y de la Cueva (1607- 1666) fue un destacado humanista, político y militar, natural de Santisteban del Puerto, localidad de la provincia de Jaén.

Obtuvo gloria en todas las facetas de su vida, llegando a ser, por ejemplo, Virrey del Perú, o interviniendo en las negociaciones de la Paz de los Pirineos. Sin embargo su vertiente literaria, de indudable valor, ha sido hasta la fecha poco estudiada.

Pretendemos con esta comunicación rasgar, al menos levemente, las sombras que pesan sobre su obra y para tal fin proponemos el estudio y comentario de unos curiosos poemas de su obra *Horae succisivae*.

Palabras clave: Benavides, epigramas, horae succisivae.

Summary: Diego de Benavides y de la Cueva (1607- 1666), a famous humanist, politic and military, from Santisteban del Puerto, Jaén, was successful in everything he tried, becoming the viceroy in Peru or taking part in the negotiation for Peace of the Pyrenees. Nevertheless, his literary side, undoubted value, has been studied lightly up to now.

We intend to light his work partially and for this aim we propose the study and commentary of some of his curious poems in *Horae succisivae*.

Keywords: Benavides, epigrams, horae succisivae.

DIEGO DE BENAVIDES Y DE LA CUEVA

Del humanista giennense Diego de Benavides y de la Cueva se han trazado ya algunas semblanzas¹. Conviene, empero, para el propósito de esta comunicación recordar los hechos más destacados de su vida, para lo que daremos la voz al propio Don Diego por medio del *Memorial*² presentado al rey Felipe IV en 1660 con el propósito de que le fuera reconocido el mayorazgo a su hijo Francisco.

Nació nuestro poeta en la localidad giennense de Santisteban del Puerto en el año 1607. Según el Memorial el mayor de nueve hermanos:

«Nacieron deste matrimonio nueve hijos: El primogenito fue Don Diego de Benavides i de la Cueva, sexto del nombre, octavo Conde Santistevan, que pone a los pies de V.M. este memorial³».

Todos los hermanos ostentaron diversos cargos políticos, militares y dignidades eclesiásticas: meninos, comendadores, capitanes generales, oidores, fiscales del Supremo Consejo de Guerra, canónigos,...; en cuanto a ellas:

«De las hijas, que fueron quatro, ninguna dexò de servir en Palacio de Damas de la Reyna nuestra Señora⁴».

Para hacernos una idea de la prosapia de Don Diego de Benavides y recorrido de su carrera política y militar, transcribimos sus honores:

«D. Diego de Benavides i de la Cueva, octavo del nombre, sucesor en los Estados, i servicios referidos (...) es oy octavo Conde de Santistevan del Puerto; dezimoquinto señor de la Casa de Fines; dezimonono de la de Benavides (...); dezimotercio de la de Biedma de Andalucia; onzeno de la Villa, i Estado de Solera, i Casa de la Cueva; onzeno Cabdillo mayor de aquel Reyno; Señor de los patronazgos de todas estas Casas, i Estados, Comẽdador de Monreal, en la

1. J. Higuera Maldonado, *Epigramas latinos del humanista giennense D. Diego de Benavides y de la Cueva (1607-1666)*, Jaén, Universidad, 1992 y «Diego de Benavides y de la Cueva» en *Humanistas Giennenses*, Jaén. I.E.G., 1999, 181-195; M^a Dolores Rincón González, «Las *Horae Succisivae* del humanista Diego Benavides y de la Cueva (1607-1666)» en *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, Jaén/León, Universidad de León y Universidad de Jaén, 2008; Joaquín Mercado Egea, *Don Diego de Benavides y de la Cueva, XVIII Virrey del Perú*, Jaén, El autor, 1990; Manuel Caballero Venzalá, *Diccionario biobibliográfico del Santo Reino*, Jaén, I.E.G., 1979; Bengt Löfstedt y W. Michael Mathes, «The latinist poet-vice-roy of Peru and his magnum opus», *Faventia* 21, 1 (1999), 119-137.

2. Memorial en que representa al Rey Nuestro Señor la antigüedad, calidad y servicio de sus casas, Don Diego Benavides y de la Cueva, Madrid, 1660.

3. op. cit. pág. 45.

4. op.cit. pág. 46.

Orden de Sant-Iago⁵, primer Marques de Solera; Gentil hombre de la Camara de V.M. de su Consejo Supremo de Guerra; su Governador que fue de las Armas de la Frontera de Portugal i Governador, i Capitan general del Reyno, i Exercito de Galicia, Virrey del Reyno de Navarra i al presente electo Virrey, Governador i Capitan General de las Provincias del Perú⁶.

A los cinco años ya está en Palacio:

«Sirvió en Palacio desde el año 1612. de Menino, i lo continuò en el quarto de V. M. siendo Principe⁷».

El *Memorial* nos transporta a 1637 cuando comienza su carrera militar en Milán, pero omite todo el periodo de estudios tanto en el Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca⁸ como en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid⁹, hecho que fue trascendental en su formación¹⁰ y que determina como veremos más adelante el carácter de su obra *Horae succisivae*.

«Capitan de Infanteria en el tercio de Saboya, i después de Coraças hallandose en las ocasiones mas considerables, que en muchos años se disputaron en Lombardia (...) i dieron testimonio los dos picaços¹¹ que sacò en el rostro en un assalto (...) i vino à la Corte, donde heredò sus casas, i Estados el de 1640. à 27. de Setiembre¹²».

Continúa su carrera militar con diversas estancias en Extremadura, Galicia y Navarra, pero también en política:

«Asistió en Fuëtterrabia, a D. Luis Mendez de Haro, Còde-Duque de Olivares¹³, i primer Ministro de V.M. quando dispuso el tratado de Paz con Francia¹⁴».

5. Precisamente en un retrato suyo, de escaso valor pictórico, del siglo XVII y que se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, aparece representado con el hábito de la Orden de Santiago.

6. op. cit. pág. 46.

7. op. cit. pág. 46.

8. Bengt Löfstedt, op. cit. pág. 119.

9. Sobre el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús puede consultarse: José Simón Díaz, Historia del Colegio Imperial de Madrid, Madrid, 1952. El solar y edificio del Colegio lo ocupa en la actualidad el Instituto de Enseñanza Secundaria San Isidro.

10. M^a Dolores Rincón. op. cit. pág. 446-447.

11. Según el Diccionario de la Academia es tanto el golpe que se da con la pica o con alguna cosa puntiaguda y punzante como la señal que queda del mismo.

12. op. cit. pág. 46.

13. No se refiere a Gaspar de Guzmán y Pimentel, el más conocido Conde-Duque de Olivares (1587-1645), sino al mencionado Luis Méndez de Haro, sobrino de aquél y que acabó heredando el título.

14. Se trata de la Paz de los Pirineos (1659), por la que Francia y España finalizan la guerra iniciada en 1635 dentro de la Guerra de los Treinta Años.

Se casó y tuvo descendencia:

«Doña Antonia Davila i Corella, (...) i fue septima Marquesa de las Navas (...) i fueron sus hijos Don Pedro Davila y Corella que murió en el año passado de 1659. i paisò la Casa à Don Francisco Davila i Corella, hijo segundo, que oy es noveno Marques de las Navas. (...) Los demas hijos son, Don Manuel de Benavides, i sus hermanas Doña Maria de Benavides, Duquesa de Segorve i Cardona i Doña Geronima Davila i Benavides, que està sirviendo de Menina de la Reyna nuestra Señora¹⁵».

Hecho que destacamos puesto que serán sus hijos Francisco y Manuel los editores de su obra.

Finalmente en 1660 parte hacia Perú, territorio del que fue Virrey hasta su muerte en 1666. Durante estos seis años hubo de enfrentarse a rebeliones y disturbios y se caracterizó su gobierno por las disposiciones dictadas a favor de los indios¹⁶, donde no podemos por menos que ver el trasfondo jesuita, que en un sentido mucho más amplio encontramos en las famosas misiones y reducciones que proliferaron por el Nuevo Mundo.

HORAE SUCCISIVAE O ELUCUBRATIONES

Los epigramas que nos disponemos a comentar pertenecen a la obra *Horae succisivae sive elucubrationes*, editada en Lugdunum por vez primera en 1660 y de la que hay durante este siglo otra edición también en Lugdunum de 1664 y una última de 1679 en Palermo. Con el mismo título encontramos una obra del humanista holandés Simon van Beaumont (1574-1654) cuya obra se publicó en 1638. Tiene el mismo título un libro de Joseph Henshaw (1608-1679), que fue obispo de Peterborough, editado en 1631 y también otro del humanista italiano Francesco Florido Sabino de 1539.

El libro comienza con la dedicatoria al Papa Alejandro VII por parte de los hermanos Francisco y Manuel de Benavides en la que subrayamos la mención que los hijos hacen de su padre como maestro¹⁷ y preceptor¹⁸. Es notorio que en esta labor don Diego obtuvo brillantes resultados para lo que sugerimos a modo de ejemplo que se compare el adjetivo *succisivus*, en su forma clásica *subsecivus*, que se refiere al tiempo que se quita a las ocupaciones ordinarias para dedicarlo

15. op. cit. pág. 46.

16. M^a Dolores Rincón, op. cit. pág. 448 y 453: «en las medidas encaminadas a la protección de los indios...». Higuera Maldonado, Epigramas latinos... pág.17: «eran unas normas plenas de sentido humano y cristiano, y de profundo y sincero respeto hacia los indios».

17. *Horae succisivae*. Ad lectorem, «*Hominis in hoc libello imaginem damus, (...) et Magistri*»

18. *Horae succisivae*. Ad lectorem, «*Ab his sane publicis quibus distinebatur occupationibus, nonnihil temporis, quo Institutorem nostrum ageret, impetravit*».

a otros menesteres y que Forcellini en *Lexicon totius latinitatis* define como «*tempus (...) quod veluti subsecatur et detrahitur a gravioribus et ordinariis negotiis et occupationibus et in alias res obiter quasi furtim impenditur*», con estas palabras de los hijos recién citadas «*Ab his sane publicis quibus distinebatur occupationibus, nonnihil temporis, quo Institutorem nostrum ageret, impetravit*».

Continúan los escritos de los censores, que son a la sazón dos jesuitas, José Moreto y Andrés Salo, el segundo de los cuales resalta la formación de Benavides en el Colegio Imperial de Madrid, regido por los jesuitas¹⁹. Prosiguen diversos elogios a los hermanos por la labor emprendida y finalmente encontramos un epigrama firmado por Francisco y Manuel Benavides dirigido al Papa Alejandro VII y otro dedicado al autor por Guillermo Subrgerio.

La obra propiamente dicha se inicia con un índice de la totalidad de la misma, estructurada en tres libros de poemas, amén de *Elogia varia*, *Elogia de Hispania* y *Oracula Divina*.

El primer libro de poemas consta de 14 composiciones de considerable extensión, escritas todas ellas o en hexámetros dactílicos o en dísticos elegíacos, dedicadas a ensalzar a personalidades de la época o amigos. Entresacamos las dirigidas a los jesuitas José Moreto, Gerardo Montano y Diego Oquete y la titulada «*Sol Ignatianus, hoc est Societatis Iesu laudes*».

El segundo libro lo componen 129 composiciones, intituladas epigramas, escritas en dísticos elegíacos y de temática muy variada: histórica contemporánea; sobre personajes célebres tanto coetáneos al autor como de la historia antigua de España o clásicos; de contenido teológico y otras dedicadas a varias advocaciones marianas o santos. Remarcamos las relacionadas con los jesuitas, entre las que se cuentan las consagradas a elogiar a la Compañía de Jesús (epigrama 2), a San Ignacio de Loyola (epigramas 3, 23), San Luis Gonzaga (epigrama 8), San Francisco Borja (epigrama 9), a Pedro Pimentel, jesuita, (epigrama 29), San Francisco Javier (epigramas 30 y 38), San Estalísnao de Kostka (epigrama 34), Famiano Estrada, jesuita, autor en latín de la obra *Décadas de las Guerras de Flandes*, impresa a mediados del siglo XVII (epigrama 35), nuevamente al jesuita Diego de Oquete (epigrama 44).

Mucho más breve es el libro tercero compuesto por tan sólo nueve poemas, casi todos sobre hechos históricos contemporáneos.

Los *Elogia varia* están dedicados en exclusiva a la Virgen María. Mientras que en *Elogia de Hispania* hallamos composiciones en loor de España, a personajes históricos y otra vez a los jesuitas Andrés Salo Hiberno y José Moreto.

Concluye la obra con *Oracula Divina*, escritos en prosa, en los que a partir del Génesis hace una extensa reflexión sobre la política y su ejercicio con citas de autores religiosos y grecolatinos: Cicerón, Séneca, Ovidio, Salustio, Horacio *et alii*.

19. Horae succisivae. Reverendi Patris ANDREAE SALO, Societ. Iesu, Sacrae Theologiae Professoris, Censura: «...nimirum Regiae scholae Matritensis alumno olim delectabatur Societas nostra...»

TRES POEMAS DE LA OBRA *HORAE SUCCISIVAE*

En las líneas que anteceden hemos remarcado, en los ámbitos limitados de una comunicación, la relación que Diego de Benavides mantuvo con la Compañía de Jesús, y como los jesuitas y lo jesuítico son un referente constante en su obra. En esta línea queremos, modestamente, refrendar los postulados de la profesora M^a Dolores Rincón²⁰, alma mater de este estudio, que acertadamente sostiene que el sustento de *Horae succisivae* no es otro y citamos textualmente «*que la aplicación de los métodos pedagógicos jesuíticos en el ámbito familiar*» y «*el sistema jesuítico de un latín vivo haciendo uso de sus propias composiciones como material didáctico*».

Por ello hemos elegido tres composiciones que forman un subgrupo íntegro de la obra, los enigmas, y que en su variedad confirman la tesis expuesta. Los tres epigramas seleccionados pertenecen al libro segundo y llevan por título *Aenigma de Tritico; Aenigma de Iona; Aenigma in istis duobus Verbis, Orimur, Morimur*.

Los tres poemas están escritos en dísticos elegíacos, sin ninguna escansión digna de comentario. Resaltemos, no obstante, el escrupuloso respeto de la preceptiva clásica, y sirva como ejemplo del conocimiento de la métrica latina de Benavides, la obligación de dos dáctilos en el segundo hemistiquio del pentámetro dactílico o el sentido completo de cada estrofa que evita el encabalgamiento de un dístico a otro²¹.

Aenigma de Tritico. (Epigrama LI)

*Heu nimium duri praecingunt tempora sentes*²²,
Caesaque verberibus sunt mihi membra feris.
Et morior, tumulorque solo, tandemque sepulchro
Sidera visurum me nova vita trahit.
Sumque salus hominum, reparo mundumque cadentem,
quamvis non dicor filius esse Dei.

Ay espinas demasiado duras ciñen mis sienes, / Y mis miembros me han sido cortados por fieros golpes. / Y muero, y soy enterrado en el suelo, y finalmente desde el sepulcro a ver las estrellas una nueva vida me lleva. / Y soy la salvación de los hombres, y reparo el mundo que cae, / aunque no se dice que soy el hijo de Dios²³.

Este enigma de acuerdo con el título tiene una lectura palmaria: las espigas con sus espinas son cortadas por los segadores para ser molidas, hasta que se

20. M^a Dolores Rincón, op. cit. pág. 450 y ss.

21. cf. Louis Nougaret, *Traité de métrique latine classique*. Paris, 1956, Klincksieck. § 145, 148.

22. cf. Emblema CCV de Alciato. *Hinc aptis vates cingunt sua tempora sertis*.

23. Jesucristo es denominado en el Nuevo Testamento con mayor frecuencia *Filius hominis*. La expresión *Filius Dei* se encuentra sobre todo en los pasajes de la Pasión.

convierten en pan, sustento de la humanidad. Pero queda para el trigo una misión más elevada, ser la hostia consagrada. Precisamente esta referencia a la transustanciación del trigo en el Cuerpo de Cristo nos abre la posibilidad de una segunda lectura con una interpretación exclusivamente teológica; *id est*, las espinas que ciñen las sienes son la corona de espinas de Cristo; los fieros golpes corresponden a la flagelación en el Pretorio y la lanzada en la cruz; a continuación el sepulcro y finalmente la Resurrección. Es curioso la preferencia de Benavides en esta ocasión por la forma *sepulchrum*, al igual que en el Nuevo Testamento, (Mateo, 27; Juan, 20), frente a la habitual en sus poemas *tumulus*, que usa también en forma verbal, *tumulo*.

Sorprende, aunque sólo parcialmente, la expresión *salus hominum*²⁴, epíteto frecuente de la Virgen María, y que en todo el Nuevo Testamento jamás aparece como sinónimo de Cristo, aunque es una evidente alusión a Jesucristo, que además repara el mundo que cae, el mundo pecador. Por tanto la expresión *salus hominum* podría explicarse por la temática religiosa del epigrama y por la devoción mariana de don Diego plasmada expresamente (vid. supra) en *Elogia varia* y *passim* por el resto de su obra.

De aceptarse esta segunda interpretación más o menos oculta del poema se corroboraría la afirmación de la profesora Rincón «*se potenciaba también el juego inteligente e instructivo*²⁵», y «*el entretenimiento formativo quedaba cubierto con el aliciente de los enigmas y acertijos*²⁶».

Aenigma de Iona. (Epigrama LIV)

*Et vivo, tumulor, tumulus mihi vivit, in ipso
Condita ni tumulo mortua vita foret.*

Y vivo, soy sepultado, el sepulcro vive para mí, / si en el mismo sepulcro no estuviera establecida, muerta la vida estaría.

La historia del profeta Jonás y el famoso episodio de la ballena están relatados en el Libro de Jonás, a partir del capítulo 2.

Se relaciona este poema con el anterior por la temática religiosa del mismo en el que se pone de manifiesto otra vez su afán catequético. En él juega Diego de Benavides con la oposición de los conceptos vida y muerte y recurre para ello a la figura retórica que mejor puede plasmarlo, un quiasmo, en el que no le importa la repetición del mismo verbo o de dos palabras (*tumulor, tumulus*) de la misma raíz (vid. supra). Este quiasmo conceptualmente se repite también en el pentámetro, *condita vita* frente a *tumulo mortua*.

24. En la Biblia sólo aparece la expresión *salus hominis* en Salmos, 59, 13, y 107, 13.

25. M^a D. Rincón, op. cit. pág 450.

26. M^a D. Rincón, op. cit. pág 452.

Aenigma in istis duobus Verbis, Orimur, Morimur. (Epigrama CXI)

*Trunca caput, vivo; perstat sine vertice vita;
Si caput imponas, exanimata cado.*

Corta la cabeza, vivo; persiste sin el vértice la vida; / Si la cabeza me pones, exánime caigo.

Si en los otros dos enigmas el título ha sido de inestimable ayuda, en este caso sin su presencia hubiera sido hartó difícil encontrar la solución de no haber sabido que se trataba de un juego de palabras. Juego de palabras que va más allá al enfrentar en un sentido más trascendente la vida y la muerte, por lo que creemos que es deliberada la elección de la primera persona del plural.

Pero obsérvese, y este hecho no puede ser fruto de la casualidad, que los tres enigmas juegan con la misma oposición vida y muerte y que en los tres aparece la palabra *vita*. Es decir, tres adivinanzas en apariencia tan opuestas por tratar de un fruto, de un pasaje del Antiguo Testamento y de una mera curiosidad lingüística, quedan encadenadas por unas segundas interpretaciones de cariz religioso o moral y en las que adivinamos sin asomo de duda la permanente sombra de la formación jesuítica de Diego de Benavides y de la Cueva.

*EN TIBI NORMA POLI: LUCRECIO Y VIRGILIO EN LOS PRINCIPIA
MATHEMATICA DE ISAAC NEWTON*

PABLO TORIBIO PÉREZ
ILC-CSIC

Resumen: Los autores de la Antigüedad grecolatina desempeñan un importante papel en el trasfondo ideológico de la obra que se considera cumbre de la revolución científica, los *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* de Isaac Newton. La presencia de poesía latina clásica en las tres ediciones de la obra que se sucedieron en vida del autor (1687, 1713 y 1726) se estudia en este trabajo como manifestación de las connotaciones teológicas que dieron a los *Principia* tanto sus lectores contemporáneos como el propio Newton. En otro nivel, este trabajo intenta mostrar lo conveniente de la participación de la filología clásica en el estudio de textos pertenecientes a épocas y géneros alejados de los que habitualmente centran su atención.

Palabras clave: Isaac Newton - *Principia* - Lucrecio - Virgilio - Edmond Halley - ciencia y religión.

Summary: The authors of Graeco-Latin Antiquity play an important role in the ideological background of the work which is considered the culmination of the Scientific Revolution: Isaac Newton's *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. The presence of classical Latin poetry in the three editions published throughout Newton's lifetime (1687, 1713 and 1726) is studied in this paper as an expression of the theological meaning given to the *Principia* by its contemporary readers as well as by Newton himself. On another level, this paper intends to demonstrate the convenience of using classical philology for the study of texts belonging to genres and periods different from those which this discipline is usually applied to.

Keywords: Isaac Newton - *Principia* - Lucretius - Virgil - Edmond Halley - science and religion.

A Edmond Halley (el mismo Halley que después de muerto habría de dar su nombre a un cometa) los *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* de Isaac Newton estuvieron a punto de costarle la ruina económica y la salud intelectual. A raíz de una conversación con Newton en agosto de 1684 sobre el movimiento planetario, el astrónomo había intuido que el taciturno físico de Cambridge podía regalarle una revolución al mundo de la física. Cuando, después de tres años de esfuerzos, gastos y diplomacia por parte de Halley, los *Principia* de Newton lograron finalmente ver la luz, al astrónomo le gustaría presumir de haber sido «el Ulises que había producido a ese Aquiles»¹. El propio Newton le agradecería su labor en el prefacio de la obra:

In his edendis, vir acutissimus et in omni literarum genere eruditissimus Edmundus Halleius operam navavit, nec solum typothetarum sphalmata correxit et schemata incidi curavit, sed etiam auctor fuit, ut horum editionem aggredere².

Es de notar que quien desde nuestra perspectiva es «el astrónomo Edmond Halley», para su colega Newton era el *in omni literarum genere eruditissimus Edmundus Halleius*. Y en efecto de esa erudición literaria latina dio Halley buena muestra en el poema inaugural que como editor se permitió añadir a la primera edición de los *Principia*³; comienza el poema con la presentación de la obra newtoniana como la revelación de la ley que rige la maquinaria del cielo, una maquinaria cuyo funcionamiento, fruto del cálculo de Dios, permanece inalterablemente perfecto por la eternidad (vv. 1-4):

*En tibi norma poli, et divae libramina molis,
computus atque Jovis; quas, dum primordia rerum
pangeret omniparens leges violare Creator
noluit, aeternique operis fundamina fixit.*

Se suceden unos cincuenta hexámetros dactílicos en un marcado tono lucreciano, evidente desde la aparición de los *primordia rerum* en la cláusula del segundo verso⁴. Halley elogia a un Newton más cercano al cielo que a la tierra, divinizado

1. Cf. R. S. WESTFALL, *Never at rest: a biography of Isaac Newton*, Cambridge 1980, p. 405. Para una exposición detallada de la implicación de Halley en la elaboración y publicación de los *Principia*, cf. A. H. COOK, *Edmond Halley: charting the heavens and the seas*, Oxford 1998, pp. 147-178.

2. I. NEWTON, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (libri priores duo)*, en S. Horsley (ed.), *Isaac Newtoni opera quae exstant omnia*, II, Londini 1779 (reimp. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964), p. x.

3. I. NEWTON, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londini 1687.

4. Ya la escansión del primer hexámetro es la misma que la de LUCR. III. 1, precisamente el comienzo del elogio de Epicuro con que se abre el libro tercero de *De rerum natura*. Para un análisis detallado de los ecos de Lucrecio en este poema de Halley, así como para su contextualización y para la historia de sus sucesivas modificaciones, cf. W. R. ALBURY, «Halley's ode on the *Principia* of Newton and the Epicurean revival in England», *JHI* 39, 1 (1978), pp. 24-43.

como el Epicuro de Lucrecio, que gracias a su mente celestial ha iluminado a la raza humana con un conocimiento que la acerca más a los dioses y por el que los hombres deben aclamarlo (vv. 27-29, 39-48):

*Surgite mortales, terrenas mittite curas,
atque hinc caeligenae vires dignoscite mentis,
a pecudum vita longe lateque remotae (...)
Jam vero superis convivae admittimur, alti
jura poli tractare licet, jamque abdita coecae
claustra patent terrae, rerumque immobilis ordo,
et quae praeteriti latuerunt saecula mundi.
Talia monstrantem mecum celebrate Camaenis,
vos qui coelesti gaudetis nectare vesci,
NEWTONUM clausi reserantem scrinia veri,
NEWTONUM Musis charum, cui pectore puro
Phoebus adest, totoque incessit numine mentem:
nec fas est propius mortali attingere divos.*

Desde nuestra perspectiva no deja de causar cierta extrañeza que este poema fuera escrito por alguien que, debe insistirse, ha pasado a la posteridad como astrónomo, y que además dicho poema introduzca una obra esencialmente físico-matemática. Sin embargo, la enseñanza escolar del siglo XVII era enseñanza de latinidad, y fue esa la formación que recibieron todos los artífices de la llamada revolución científica.

La impronta humanística, además, dista mucho de constituir un mero aderezo ornamental o si se quiere «retórico» en el discurso de estos autores, sino que condiciona de un modo nuclear la orientación misma de su propio discurso científico, que es a la vez un discurso filosófico y un discurso teológico.

De hecho, la imitación de Lucrecio implicaba en su día más riesgo del que desde nuestra perspectiva actual cabría esperar: citar al poeta que la tradición presentaba como el paradigma del ateísmo podía sembrar sospechas peligrosas en torno a la integridad moral de quien lo citase. Y en efecto Edmond Halley habría de encontrarse cinco años después con que su candidatura para una cátedra en Oxford era rechazada a causa, explícitamente, del escepticismo religioso que se le imputaba: entre otros argumentos sus objetores esgrimieron precisamente el poema inaugural de los *Principia*, en el que la representación del mundo como un *opus aeternum* (v. 4), con resonancias marcadamente epicúreas y lucrecianas, se interpretó como una manifestación clara de heterodoxia⁵.

El célebre químico Robert Boyle, el piadoso Robert Boyle, había combatido durante toda su vida las tesis mecanicistas de Epicuro y Lucrecio⁶. A su muerte

5. Cf. ALBURY, *Halley's ode*, p. 37; R. S. WESTFALL, *Science and Religion in seventeenth-century England*, New Haven 1958, pp. 113, 134.

6. Cf. WESTFALL, *Science and Religion*, pp. 111-112.

en 1691, el mismo año en que se le había negado la cátedra oxoniense a Halley, los albaceas de Boyle pusieron en ejecución sus disposiciones testamentarias: entre ellas, que con su legado se financiasen anualmente ocho sermones pronunciados por teólogos de renombre que habrían de tener como tema la defensa de la religión cristiana. El primer designado para estas *Boyle Lectures* fue el teólogo Richard Bentley, para nosotros el famoso filólogo clásico Richard Bentley⁷.

Al igual que Halley en su momento, Bentley había intuido que los *Principia Mathematica* de Newton entrañaban una revolución, en este caso una revolución en el ámbito de la teología. Antes de que se le encargasen las primeras *Boyle Lectures*, Bentley ya había mostrado interés por adquirir los conocimientos matemáticos necesarios para entender la obra de Newton; ahora que debía pronunciar ocho sermones en defensa de la fe, Bentley quería sacar a colación los descubrimientos newtonianos como un argumento más a favor de un universo creado no por la contingencia atómica sino por la decisión de un Creador. Para preparar sus conferencias, que significativamente llevarían por título *A confutation of atheism*, Bentley entabló correspondencia directa con Newton⁸. La primera carta de respuesta del físico de Cambridge tiene un célebre comienzo:

When I wrote my treatise about our system, I had an eye upon such principles as might work with considering men for the believe of a Deity; and nothing can rejoice me more than to find it usefull for that purpose⁹.

La colaboración entre ambos hombres no se terminaría con las famosas cuatro cartas que intercambiaron a propósito de estas conferencias. En 1700 Richard Bentley es nombrado *master* del Trinity College de Cambridge, al que pertenecía Isaac Newton, y pronto comenzó a insistirle a éste para que preparara una segunda edición de los *Principia*. Esta nueva edición¹⁰, que no saldría de la prensa hasta 1713, contaría con la corrección estilística, o si se prefiere con la censura, del propio Bentley, quien entre otros muchos arreglos en el poema de Halley modificaría los hexámetros tercero y cuarto para dejar afirmada lo más explícitamente posible la omnipotencia del Creador y eliminar la polémica representación de la creación como un *opus aeternum*¹¹. El inicio del poema quedó como sigue:

7. Cf. L. RODRÍGUEZ LUJÁN - J. L. GONZÁLEZ RECIO, *Isaac Newton: Cuatro cartas al Dr. Bentley. Carta al honorable señor Boyle sobre la causa de la gravitación*, Madrid 2001 (*Excerpta philosophica* 27), pp. 7-9.

8. I. NEWTON, *Four letters from Sir Isaac Newton to Doctor Bentley: containing some arguments in proof of a Deity*, en Horsley (ed.), *Isaaci Newtoni opera*, IV, Londini 1782 (reimp. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964), p. 427-442.

9. NEWTON, *Four letters*, en Horsley (ed.), *Isaaci Newtoni opera*, IV, p. 429.

10. I. NEWTON, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Cantabrigiae 1713².

11. Para un análisis detallado de toda la «revisión» efectuada por Bentley sobre el poema de Halley, cf. ALBURY, *Halley's ode*, pp. 38-41.

*En tibi norma poli, et divae libramina molis,
computus en Jovis; et quas, dum primordia rerum
conderet omnipotens sibi leges ipse Creator
dixerit, atque operum quae fundamenta locarit.*

Pero la segunda edición de los *Principia* contenía una novedad introducida por el propio Newton mucho más importante que esa «revisión» de Bentley. Al final de la obra, Newton añadía el llamado *Scholium Generale*¹², un texto sin duda muy controvertido donde Newton discurre acerca de la naturaleza y los atributos de Dios. En este texto el autor incluyó tres notas a pie, las tres de carácter filológico; aquí nos ocuparemos de la más extensa, la tercera, añadida a propósito del siguiente pasaje:

*Deus est unus et idem Deus semper et ubique. Omnipraesens est non per virtutem solam, sed etiam per substantiam: nam virtus sine substantia subsistere non potest. In ipso continentur et moventur universa, sed sine mutua passione*¹³.

En la nota, Newton refiere el testimonio de seis autores antiguos, todos ellos grecolatinos, así como de ocho pasajes bíblicos, para apoyar esta idea de la ubicuidad divina, del espacio como *sensorium Dei*¹⁴. Entre estas fuentes sólo figura un poeta latino, y no tendría que causar sorpresa que ese poeta latino sea Virgilio; en concreto, las citas remiten a dos lugares de su obra estrechamente relacionados, uno de *Geórgicas* (IV. 219-227) y otro de *Eneida* (VI. 724-729)¹⁵. El pasaje correspondiente de *Geórgicas* es aquel que comienza hablando del carácter divino de las abejas, donde en efecto se lee:

*(...) deum namque ire per omnis
terrasque tractusque maris caelumque profundum;
hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum.*

12. I. NEWTON, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica (liber tertius)*, en Horsley (ed.), *Isaaci Newtoni opera*, III, Londini 1782 (reimp. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964), pp. 170-173.

13. NEWTON, *Principia (liber tertius)*, en Horsley (ed.), *Isaaci Newtoni opera*, III, p. 172. La redonda indica la línea exacta a la que Newton refiere su nota.

14. La nota entera dice así: *Ita sentiebant veteres, ut Pythagoras apud Ciceronem, de Natura deorum, lib. I. Thales, Anaxagoras, Virgilius Georgic lib. 4 v. 220, & Aeneid. lib. 6. v. 721. Philo Allegor. lib. I. sub initio. Aratus in Phaenom. sub initio. Ita etiam scriptores sacri, ut Paulus in Act. xvii. 27, 28. Johannes in Evang. xiv. 2. Moses in Deut. iv. 39. & x. 14. David Psal. cxxxix. 7, 8, 9. Solomon I Reg viii. 27. Job xxii. 12, 13, 14. Jeremias xxiii. 23, 24. Fingebant autem Idolatrae Solem, Lunam, & Astra, animas hominum & alias Mundi partes esse partes Dei summi, & ideo colendas, sed falso.*

15. La estrecha relación entre ambos pasajes ya la apunta el propio Servio en su comentario a *Georg.* IV. 219, donde escribe: *locum hunc plenius est exsecutus in sexto <724>* (uso la edición de G. THILO - H. HAGEN, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, 3 vols., Hildesheim 1961). La crítica moderna incide asimismo en la relación entre ambos lugares virgilianos, cf. R. G. AUSTIN, *Aeneidos liber sextus with a commentary*, Oxford 1986, p. 222.

La cita de *Eneida*, por su parte, se refiere al comienzo de la célebre escatología que Virgilio pone en boca de Anquises en el Eliseo:

*Principio caelum ac terram camposque liquentis
lucentemque globum lunae Titaniaque astra
spiritus intus alit, totamque infusa per artus
mens agitat molem et magno se corpore miscet.
Inde hominum pecudumque genus vitaeque volantum
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.*

Ahora bien, hubo otro poeta latino no mencionado en el *Scholium Generale* cuya obra sin embargo Newton manejó con asiduidad para la preparación de esta segunda edición de los *Principia*: este poeta fue precisamente Lucrecio. Consta que Newton poseyó y usó una edición reciente de *De rerum natura*, la de Lefèvre (Cambridge 1686)¹⁶. Consta asimismo que Newton preparó una selección de textos griegos y latinos comentada por él mismo (por supuesto en latín) destinada a probar el conocimiento en la Antigüedad de descubrimientos newtonianos tales como los relativos a la gravedad o al movimiento de los planetas: en esta selección, conocida como «los escolios clásicos» de los *Principia*¹⁷, que Newton finalmente decidió no publicar, Lucrecio es uno de los dos autores más citados, con casi un centenar de versos reproducidos literalmente; entre ellos, los siguientes¹⁸:

*quod superest, ne te in promissis plura moremur,
principio maria ac terras caelumque tuere;
quorum naturam triplicem, tria corpora, Memmi,
tris species tam dissimilis, tria talia texta,
una dies dabit exitio, multosque per annos
sustentata ruet moles et machina mundi.
nec me animi fallit quam res nova miraque menti
accidat exitium caeli terraeque futurum.*

Donde justamente el testimonio lucreciano sirve para apoyar la idea de que el sistema planetario que conocemos sí tendrá un final, al contrario de la interpretación que se le dio al polémico hexámetro de Halley.

El otro autor citado con más frecuencia en los escolios clásicos de Newton es Macrobio, cuyo *Comentario al sueño de Escipión* permite hacer acopio de paráfrasis y citas literales de otros autores, y con especial frecuencia de Virgilio.

16. Cf. J. HARRISON, *The Library of Isaac Newton*, Cambridge 1978, p. 183.

17. P. CASINI, «Newton: gli scoli classici», GCFI LX (LXII) (1981), pp. 7-53 (en traducción inglesa: «Newton: the classical scholia», HS 22, 1984, pp. 1-58).

18. LUCR. V. 91-98.

En los escolios clásicos Newton recurre varias veces a Virgilio a través de Macrobio para ilustrar su concepción del espacio como *sensorium Dei*, la misma concepción que mantiene en el *Scholium Generale*: trae a colación, por ejemplo, acompañado del comentario macrobiano, el esperable *ab Jove principium, Musae, Jovis omnia plena (Bucólicas III. 60)*¹⁹, además de referir, también a través de Macrobio²⁰, el mismo pasaje de *Eneida VI* al que alude en nota en el *Scholium Generale*.

La crítica virgiliana ha puesto de manifiesto el carácter paradójicamente muy lucreciano de los referidos pasajes de *Geórgicas* y *Eneida*²¹; hay acuerdo además en que el propio Virgilio trae a Lucrecio al recuerdo de su lector mediante marcados ecos léxicos²². Pues bien, no es verosímil que Newton ignorase esta paradójica conexión con Lucrecio de los pasajes virgilianos que refiere, no sólo porque supondría menospreciar su inteligencia, sino porque además una de las cuatro ediciones de la obra de Virgilio que poseía en su biblioteca privada era la de 1532 de Pierio Valeriano²³ con los comentarios de Servio, donde se nombra dos veces a Lucrecio para el pasaje correspondiente de *Geórgicas*²⁴; y Newton no era hombre que dejase sin leer los libros que compraba²⁵. Por tanto, es posible que la elección de esas citas de Virgilio en el *Scholium Generale*, precisamente las dos y no una sola, estuviera encaminada en parte a referir de forma oblicua a Lucrecio: no en vano Newton estaba conciliando en los *Principia* la teoría atómica, de base epicúreo-lucreciana, con el revolucionario concepto de la acción a distancia, la gravedad, de lo que resultaba una visión providencialista del universo: y justamente Virgilio, en los pasajes citados de *Geórgicas* y *Eneida*, había dado ya a Lucrecio otra especie de giro «a lo divino». Este sistema de cita estaría además de acuerdo con la extrema oblicuidad que se ha detectado en la composición del *Scholium Generale*²⁶.

A modo de conclusión querría presentar dos reflexiones. Paolo Casini sugiere en su trabajo sobre los escolios clásicos de los *Principia* que Newton podría

19. MACROB. *In Somn.* I. 17; cf. CASINI, «Newton: the classical scholia», p. 36.

20. MACROB. *In Somn.* I. 14; cf. CASINI, «Newton: the classical scholia», p. 35.

21. Cf. AUSTIN, *Aeneidos liber sextus*, p. 221; L. P. WILKINSON, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969, pp. 122-123.

22. El ejemplo más evidente, «genus omne ferarum» de *Georg.* IV. 223 y «genus vitaeque volantum» de *Aen.* VI. 728, evocación del «genus omne animantum» inaugural de *De rerum natura* (LUCR. I. 4). Una recopilación exhaustiva de los abundantes ecos léxicos lucrecianos en el citado pasaje de *Eneida* puede encontrarse en AUSTIN, *Aeneidos liber sextus*, pp. 219-223.

23. Cf. HARRISON, *Library*, p. 256.

24. A propósito de *Georg.* IV. 229, Servio escribe: (...) *ut autem hoc exemplis, id est rebus similibus, conprobaret, Lucretium secutus est, qui dicit ea, quae inter se probare non possumus, a similibus conprobanda*; y a propósito de *nec morti esse locum* en *Georg.* IV. 226 cita literalmente a LUCR. I. 671: *continuo hoc mors est illius, quod fuit ante*.

25. Cf. HARRISON, *Library*, p. 1.

26. Como ejemplo de la opinión de los estudiosos en este sentido, cf. S. D. SNOBELEN, «To discourse of God: Isaac Newton's heterodox theology and his natural philosophy», en P. Wood (ed.), *Science and dissent in England, 1688-1945*, Aldershot 2004, pp. 39-66.

haber decidido finalmente no publicarlos porque ello habría supuesto asociar la nueva y revolucionaria ciencia newtoniana, desde su nacimiento mismo, con la doctrina renacentista y más bien esotérica de la *prisca sapientia*, lo que habría resultado un tanto estridente y habría suscitado recelos en la acogida de la obra²⁷. Esta hipótesis de Casini parece muy digna de crédito, pero, además, habría que preguntarse si el hecho de que fuera precisamente Lucrecio uno de los autores más utilizados, si no el que más, en los escolios clásicos, no fue una razón concreta y poderosa para la forma de autocensura que acabó por imponerse el cauteloso Newton. El ejemplo de Halley era muestra suficiente de hasta qué punto una referencia literaria al poeta que la tradición había cargado quizá con la peor reputación moral de las letras latinas podía servir para enjuiciar a una persona y determinar su carrera.

La segunda y última reflexión propuesta pertenece a otro nivel. Hoy, para muchos, Halley es el mero nombre de un cometa; Boyle, el de una ley física; Bentley, en el mejor de los casos, el de una norma métrica; y Newton un inglés que descubrió la gravedad porque le golpeó una manzana en la cabeza. Si la mayor responsabilidad de la ciencia es la divulgación honrada, quizá debería arrojar una luz algo más justa sobre la imagen de quienes pasan por ser los padres de la propia ciencia moderna, una luz que insistiera más en su abrumadora espiritualidad. Si además esa espiritualidad, cuando quiso comunicarse al mundo, se expresó en latín y se nutrió constantemente de la tradición grecolatina, sin duda la filología clásica es la disciplina científica a la que más atañe esta responsabilidad.

27. CASINI, «Newton: the classical scholia», pp. 15-16.

EPIGRAMAS LATINOS DE JUAN DE IRIARTE¹

MARÍA-ELISA CUYÁS DE TORRES
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen: Este trabajo es una aproximación al estudio de los *Epigramas profanos*, escritos en latín por el humanista canario del XVIII Juan de Iriarte. En él se realiza un primer análisis de las estructuras métricas, temas y posibles modelos de los epigramas.

Palabras clave: Poesía latina, Epigramas, Marcial, Juan de Iriarte, Humanismo.

Summary: This paper is an approach to the study of *Epigramas profanos*, written in Latin by the eighteenth-century Canarian humanist Juan de Iriarte. A first analysis of the metrical patterns, topics and possible models for these epigrams is presented.

Keywords: Latin Poetry, Epigrams, Martialis, Juan de Iriarte, Humanism.

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación HUM-2007-60725/FILO, financiado por el Ministerio de Educación.

Los *Epigramas latinos* de Juan de Iriarte apenas han sido objeto de atención desde que fueron dados a conocer después de la muerte de su autor. Un primer acercamiento a la obra requiere, por tanto, una descripción de su organización, un análisis de las estructuras y temas de los poemas que la componen y un examen de los criterios que guiaron a Iriarte en su creación para determinar si adoptó los mismos que siguió en la selección de *Epigramas* de Marcial en las *Traducciones* de la obra de este clásico latino² o si aplicó otros diferentes.

En cuanto a su autor, Juan de Iriarte, notable humanista y erudito canario del siglo XVIII, destacó por la brillantez que demostró en las múltiples y variadas disciplinas que cultivó³ y por la indiscutible competencia con que desempeñó las diversas funciones y los cargos de gran responsabilidad⁴ que le encomendaron los monarcas ilustrados de la dinastía borbónica, Felipe V y sus dos hijos, Fernando VI y Carlos III.

Respecto a la obra sobre la que se va a centrar este estudio, los *Epigramas latinos*, sus poemas fueron recopilados y dados a conocer, después del fallecimiento de Iriarte, por su sobrino Tomás⁵ que los selecciona y edita en el primer tomo de la *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte, publicadas en obsequio de la literatura a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*⁶.

El principal objeto de esta edición fue imprimir los *Epigramas latinos* selectos de D. Juan de Iriarte y, después de recogidos cuantos ha sido dable juntar y de haber reservado muchos que por tratar de asuntos familiares o por ser aplicables a determinadas circunstancias y personas, o por otras razones de justo miramiento, convenía suprimir, se han reducido... (J. DE IRIARTE 1774: a2v).

Juan de Iriarte, tal vez por el tipo de educación que recibió, en la que, en determinados niveles de aprendizaje, eran preceptivos el conocimiento y la imi-

2. Estos criterios de selección están recogidos en los resultados del análisis realizado sobre sus *Traducciones*. En él se llega a la conclusión de que Iriarte aplicó a los epigramas de Marcial traducidos por él unos criterios de selección, basados en la calidad, la brevedad, el carácter lúdico y la temática (M. E. CUYÁS 2009, 248-251).

3. Sobre la biografía de este humanista y su principal fuente véase M. E. CUYÁS 2009, 239, n. 18 y la bibliografía que se incluye en este trabajo: Bernardo de Iriarte, «Noticia de la vida y literatura de D. Juan de Yriarte» en J. DE IRIARTE 1771 y 1774; COTARELO y MORI 2006, reimp. 1897, 13-59; 465-466; A. MILLARES 1980, 9-96; y G. DE ANDRÉS 1986.

4. J. DE IRIARTE 1774, ff. d2r; d3v-e1v; e3r-f3r y M. E. CUYÁS 2009, 239, n. 19.

5. Tomás de Iriarte con la ayuda de amigos, ex-alumnos y admiradores de su tío, emprendió la edición de una obra dedicada a perpetuar y honrar su memoria: «proyectándose imprimir varios Epigramas Latinos de D. Juan de Yriarte, solicitó un sujeto, amante de la erudición y prendas de este Literato, se hiciese la edición a expensas suyas y de los que se complaciesen en acompañarle, ... y no bien se divulgó la noticia, cuando se declararon subscriptores distintos caballeros, ansiosos del fomento de la Literatura en España» (J. DE IRIARTE 1774, ff. ar-av). Se han modernizado la grafía y el uso de mayúsculas en todos los textos del XVIII que se citen.

6. J. DE IRIARTE 1774, 1-242.

tación de autores clásicos como Marcial⁷, o bien por la época en la que transcurrió su vida, el siglo de las luces, fue muy aficionado a cultivar el género epigramático⁸ y, desde muy joven, cuando aún cursaba estudios en París, compuso gran número de epigramas en latín y castellano y no dejó de componerlos en ningún momento de su vida⁹. La mayoría de los epigramas que su sobrino publica pertenecen a su edad avanzada:

[...] sólo se han encontrado, por la mayor parte, entre sus papeles las [poesías] que formó ya en edad avanzada (J. DE IRIARTE 1774: a3r).

Por ello, Tomás de Iriarte deduce que su tío no debió de guardar copia de sus poesías anteriores, porque tiene constancia de que se han extraviado algunas:

[...] observación que nos induce a creer no guardó traslado de aquéllas, ratificándonos en este juicio la positiva evidencia que se tiene de haberse extraviado algunas que consta existieron y pudieran enriquecer esta colección. (J. DE IRIARTE 1774: a3r-a3v).

Prueba de ello es el hecho de que Tomás añade en una nota un epigrama que le fue entregado, cuando se estaba acabando de imprimir el primer tomo de las *Obras sueltas*, en las que se editan. En la misma nota se lamenta, igualmente, de aquellas otras poesías que el autor en un momento de depresión arrojó a las llamas¹⁰. Tomás de Iriarte no se limita a publicar los *Epigramas latinos* de su tío, sino que también los clasifica en tres grupos, atendiendo a su temática los dos primeros: *Epigramas profanos* y *Epigramas sagrados*; y, a su autoría el tercero: *Epigramas ajenos*. Este último grupo, como ya indica su nombre, incluye toda clase de epigramas de otros autores, coleccionados y copiados a mano por Iriarte a lo largo de su vida. Dada la larga extensión del *corpus* de la obra, en el presente estudio sólo se van tratar los *Epigramas profanos*¹¹.

LOS EPIGRAMAS PROFANOS DE JUAN DE IRIARTE

Los *Epigramas profanos* de Juan de Iriarte, a pesar de la pérdida de algunos y de la destrucción de otros, son numerosísimos, y comprenden un total de 624 composi-

7. Véase lo que se dice respecto a su educación en los jesuitas y al sistema educativo de la Compañía de Jesús en M. E. CUYÁS 2009, 239-240, n. 22 y, sobre todo, 242, en n. 28.

8. El siglo XVIII español se prestó, por una serie de circunstancias, al cultivo del género epigramático (M. E. CUYÁS 2009, 239) e Iriarte destacó sobre manera en la composición y traducción de poemas de este género.

9. Confróntese lo que dicen al respecto sus sobrinos Bernardo y Tomás (M. E. CUYÁS 2009, 239 y n. 21; 240 y n. 23).

10. J. DE IRIARTE 1774, n. 3, ff. a3v-a4r.

11. J. DE IRIARTE 1774, 1-184.

ciones. Los epigramas están numerados y encabezados por un epígrafe en latín que recoge el tema (I: *De Aesopi fabulis*; XIII: *De mulierum leuitate*)¹², la persona u objeto al que va dedicado (VIII: *Ad Ambrosium Calepinum*¹³ *de ipsius nominis perpetuitate*)¹⁴ o el motivo por el que se le dedica (CXCVII: *De caenobio Escorialensi saepius incenso*)¹⁵¹⁶. Resulta curioso y sorprendente encontrar que un mismo tema se trata en varios poemas. Éstos aparecen, en ocasiones, bajo un mismo epígrafe, pero con numeración distinta, como, por ejemplo, los seis, epigramas II-VII¹⁷, dedicados al escritor francés Bernardo Fontenelle¹⁸ (1657 – 1757). En otras, se presentan sin numeración y con el epígrafe *ALITER*, como ocurre con el IX: *De bellica uirtute*¹⁹. Iriarte emplea un procedimiento parecido en las *Traducciones de epigramas de Marcial*, en las que con frecuencia da dos y hasta tres versiones castellanas de una misma composición latina²⁰, pero allí los motivos de la realización de esta multiplicidad de versiones obedecen a razones, en cierta medida, diferentes de las que le han movido aquí. En efecto, en la mayoría de los epigramas que tradujo de Marcial pretendió verterlos con una estructura más breve²¹; en otros pocos, asignarles una rima más de su agrado, para lograr de esta forma una estrofa más adecuada, copla (-a-a) o redondilla (abba), siendo esta última su preferida²²; y, en algunos, intenta sintetizar en castellano con más agudeza el contenido del original latino. En cambio, en sus *Epigramas profanos*, como se tratará de probar, parece que la razón principal que le impulsa a refundirlos nuevamente en un epigrama distinto es sólo la aplicación del primer criterio formal, es decir, el de hacerlos más breves, para de este modo conseguir manifestar una mayor agudeza al condensar mejor su contenido²³.

12. J. DE IRIARTE 1774, 3 y 6.

13. Ambrosio Calepino (1440-1511), humanista italiano de la Orden de San Agustín, autor del primer diccionario bilingüe latín-italiano (1502) que gozó de un enorme éxito en su país y en España. Este diccionario ofrecía lexicografía latina y gramática. A partir de él se denominaron «calepinos» a los diccionarios antiguos que ofrecían léxico latino y gramática. Iriarte le dedica el epigrama VIII de sus *Epigramas profanos* en dos dísticos.

14. J. DE IRIARTE 1774, 4 y 5.

15. Tiene varios epigramas que tratan sobre los distintos incendios que sufrió el monasterio de El Escorial.

16. J. DE IRIARTE 1774, 58.

17. J. DE IRIARTE 1774, 3-4.

18. Se refiere a Bernard le Bovier de Fontenelle, al que algunos llaman Bernard le Bouyer de Fontenelle. Escritor y filósofo francés, sobrino del famoso dramaturgo Pierre Corneille. Fontenelle, como bien dice Iriarte en los epigramas que le dedica, vivió cien años, desde 1657 a 1757.

19. J. DE IRIARTE 1774, 5.

20. M. E. CUYÁS 2009, 244.

21. M. E. CUYÁS 2009, 244.

22. M. E. CUYÁS 244-245 y 248.

23. La brevedad de forma y la condensación de las ideas tienen una gran importancia en la manifestación de la agudeza. Para un mejor conocimiento de cómo la poesía potencia esta cualidad, consustancial al epigrama en opinión de Iriarte, remitimos al acertado estudio sobre la misma de Eustaquio Sánchez Salor, «La poética de la agudeza literaria», publicado en este libro y del que su autor nos ha facilitado amablemente una copia previa a su publicación.

Muchos de los *Epigramas profanos*, como los demás *Epigramas latinos*, cualquiera que sea el grupo al que éstos pertenezcan, suelen ir acompañados de su versión castellana hecha por el propio Iriarte. Algunos que carecían de esta versión fueron traducidos póstumamente por «varios ingenios que han querido amenizar así la colección, adaptando las gracias de la lengua latina a las de la nuestra»²⁴, según hace constar su sobrino y editor en el prólogo, pero sin especificar cuáles de estas versiones se deben a otra mano distinta de la del autor. En un caso concreto, no obstante, parece claro que su traductor no es Iriarte: en el epígrafe del CDI de la primera versión en lengua toscana dice en versalita: TRADUCCIÓN EN LENGUA TOSCANA DEL CONDE D. JUAN BAUTISTA CONTI²⁵. A esta versión le sigue otra con el epígrafe: TRADUCCIÓN CASTELLANA que, probablemente, se deba a Iriarte. El epigrama CDIII²⁶, dedicado a este Juan Bautista Conti, *In comitem D. Ioannem Baptistam Conti*, nos aporta algunos datos sobre la identidad de Conti, al indicarnos en el epígrafe su título nobiliario y que traduce al italiano poemas castellanos: *de primae Garcilasi Ecloga Italica interpretatione, ab eo conscripta*.

En algunos casos, los epigramas suelen ir seguidos de más de una versión, como en el epigrama XIX: *De flore Tulipa*, dedicado al tulipán, que ofrece dos versiones, la segunda de ellas con el epígrafe en versalita: ‘TRADUCCIÓN POCO SERIA’ y el último verso de la misma casi todo en italiano²⁷: «Que *per troppo variar*». Este epigrama aparece bajo tres formas latinas diferentes (epigramas XIX-XXI)²⁸. Como se ha visto por las dos versiones recientemente citadas, también se encuentran esporádicamente algunas traducciones en lengua italiana.

En cuanto a la estructura formal de los epigramas, la estrofa métrica predominante es, sin lugar a dudas, la del dístico elegíaco. La inmensa mayoría de los epigramas están constituidos por un solo dístico, algunos por dos dísticos y los menos por más. Por último, hay un grupo muy reducido que está formado por unos pocos versos sin formar estrofa. Todo ello nos lleva a deducir que Iriarte, al crear su obra, ha manifestado las mismas preferencias formales que le impulsaron a seleccionar los poemas de Marcial de sus *Traducciones* y que ha seguido los principales criterios que le guiaron en su selección. Esos criterios son, fundamentalmente, el gusto por la brevedad formal y por las estrofas de un solo dístico o a lo sumo de dos²⁹.

24. Prólogo a la edición de Tomás de Iriarte (J. DE IRIARTE 1774, f. a2v).

25. J. DE IRIARTE 1774, 115.

26. J. DE IRIARTE 1774, 116.

27. El autor dominaba varias lenguas (J. DE IRIARTE 1774, d6r, d6v), entre ellas el italiano: [...] además del conocimiento cabal de las lenguas latina y francesa, le poseía muy suficiente de la italiana, sin que tampoco se deje de recordar aquí el estudio que en Londres y en Tenerife dedicó a la inglesa (J. DE IRIARTE 1774, e3r).

28. J. DE IRIARTE 1774, 8.

29. M. E. CUYÁS 2009, 248-250 y 252-255.

La diversidad temática de estos epigramas es muy amplia y los asuntos sobre los que tratan estas composiciones son variadísimos y muy numerosos. Aquí se mencionan los que tienen una mayor representación:

- 1) Así, los temas más frecuentes son, en primer lugar, los que hacen referencia a personajes famosos por sus cualidades físicas o del espíritu, como escritores, héroes, generales victoriosos, inventores; o los que se dirigen a quienes han destacado por los cargos que desempeñan en su época o desempeñaron en el pasado, como reyes y emperadores. Abundan entre éstos los dedicados a los Borbones, sobre todo a Carlos III y a sus allegados, que casi constituyen un grupo por sí solos.
- 2) Ocupan una segunda posición los que versan sobre mitos o personajes míticos o bíblicos.
- 3) Los restantes grupos están bastante equilibrados en cuanto a su número y entre ellos destacan los siguientes:
 - 3.1) Los que hacen alusión a nuevos inventos, por ejemplo al uso de la pólvora como instrumento bélico; al reloj; a los medios de locomoción de su época y el ruido que causan, y a otras invenciones similares.
 - 3.2) Los que hacen objeto de mofa a los que ejercen determinadas profesiones³⁰, como médicos, boticarios y abogados³¹.
 - 3.3) Los que contienen preceptos jurídicos, que son unos 19 en total.
 - 3.4) Los que versan sobre mujeres y que, por lo general, adoptan un tono claramente misógino, el mismo que se daba en los epigramas sobre mujeres de Marcial que Iriarte selecciona en sus *Traducciones de epigramas* de este autor³².
 - 3.5) Hay también un grupo de epigramas en los que domina el carácter jocoso.
 - 3.6) Algunos en los que se burla de los malos libros o los critica.
 - 3.7) Unos pocos poemas se refieren a sacerdotes que no desempeñan correctamente sus ministerios o que agotan la paciencia de sus feligreses con su lentitud.
 - 3.8) Un número no despreciable de composiciones critica hechos puntuales que afectan a la Compañía de Jesús y sus discusiones con los dominicos.
 - 3.9) Otros aluden a hechos destacados de su época como la expulsión de los jesuitas en varias naciones europeas; el afrancesamiento de las costumbres o la prepotencia de los ingleses, a los que unas veces el autor elogia y otras critica.

30. La predilección por esta temática recuerda mucho la que mostraba también Marcial en sus epigramas.

31. A pesar de que Juan de Iriarte comenzó a estudiar abogacía por deseo de su padre, debió de dejar estos estudios al entrar a formar parte del personal de la Biblioteca Real, cuando fue solicitado por su director.

32. M. E. CUYÁS 2009, 255.

- 3.10) Unos pocos están dedicados a elogiar a las islas Canarias y a personas destacadas de su tierra natal.³³
- 3.11) Varios están consagrados a plantas, animales, flores o insectos. En ellos, como ha hecho con los referidos a personas, Iriarte destaca alguna cualidad física, *ex corpore*, o de comportamiento, *ex animo*, del destinatario, como la lealtad de algunos animales domésticos.
- 3.12) Hay, también, epigramas, similares a los de Marcial y otros muchos inspirados en su obra, que ridiculizan vicios y defectos propios de las personas, como la charlatanería, la envidia, la presunción o el alcoholismo.
- 3.13) Algunos son epitafios a personas o animales.
- 3.14) Un grupo ensalza virtudes humanas, como la elocuencia, el valor, el temor del justo.
- 3.15) Los temas de otros epigramas son asuntos vitales, como el nacimiento, la vida y la muerte.
- 3.16) Un pequeño grupo está dirigido a poetas y escritores que plagian.
- 3.17) Por último, algunos tienen como tema diversos asuntos que son objeto de su atención.

Muchos de estos temas, según hemos indicado, los encontrábamos ya en Marcial y, en algún caso, como sucede con el epigrama CLXVII³⁴, el propio Iriarte deja clara constancia en el epígrafe que es una imitación del poeta clásico: *In praematurum egegi Iuuenis obitum, Martialis imitatio*.

Iriarte ha compuesto su obra, como se ha expuesto, guiándose de unos criterios muy similares o parecidos a los que aplicó a la selección de epigramas de Marcial que tradujo. Como en aquéllos, ha preferido la brevedad formal de las estructuras del verso y ha empleado mayoritariamente el dístico y, siempre que le ha sido posible, uno solo. Con bastante menor frecuencia emplea composiciones de dos dísticos y, más raramente, recurre a estructuras mayores.

En cuanto al contenido de los poemas, se percibe en todos ellos un continuo esfuerzo por la obtención de un carácter lúdico y, sobre todo, agudo. Estos criterios se encuentran ya en sus *Traducciones* de Marcial, junto a la búsqueda de la calidad literaria como principio de creación. También, como ya hemos indicado antes, Iriarte reelabora en los *Epigramas profanos* un mismo tema en distintos epigramas para intentar condensarlo mejor y conseguir una mayor brevedad y una expresión más estética.

En el plano temático, hay más diferencias entre las *Traducciones de Epigramas de Marcial* y los *Epigramas profanos* de Iriarte. A pesar de que ambas obras coinciden en muchos de los temas, no obstante, en la segunda el abanico de asuntos es muchísimo mayor que en la primera debido a que la extensión de esta última es el triple que la de aquélla.

33. M. E. CUYÁS 2011.

34. J. DE IRIARTE 1774, 50.

En definitiva, las conclusiones de los primeros resultados obtenidos en este estudio preliminar llevan a establecer que Iriarte aplicó idénticos criterios formales y de calidad literaria en una y otra obra. Aunque en los *Epigramas*, en el plano temático, vuelve a emplear muchos de los asuntos presentes en sus *Traducciones*, sin embargo, orienta sus contenidos a temas más serios y elevados, como los que tratan de personajes famosos por su heroicidad o quehacer literario, o a asuntos eruditos, como los míticos o bíblicos, y amplía considerablemente su temática a tenor de sus propias inquietudes personales y a los gustos de su época.

BIBLIOGRAFÍA:

- G. DE ANDRÉS (1986), «El Bibliotecario D. Juan de Iriarte» en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid: Fundación Biblioteca Universitaria Española, 587-606.
- E. COTARELO Y MORI (2006 reed. 1897¹), *Iriarte y su época*. La Laguna, 13-59; 465-466.
- M. E. CUYÁS DE TORRES (2009), «La selección de Marcial en el canario Juan de Iriarte», en G. Rodríguez - M. D. García de Paso (edd.) *Selección, manipulación y uso metaliterario de los autores clásicos*. Las Palmas de Gran Canaria, 233-265.
- M. E. CUYÁS DE TORRES (2001), «El elogio a la tierra natal en Juan de Iriarte y Marcial: un enfoque intertextual» en F. HERNÁNDEZ - M. MARTÍNEZ - L. M. PINO (eds.) *Sodalium munus. Homenaje a Francisco González Luis*: EDICIONES CLÁSICAS, 99-114.
- B. DE IRIARTE (1771), «Noticia de la vida y literatura de D. Juan de Yriarte» en J. DE IRIARTE, *Gramática latina*. Madrid, 1-29 y en T. de Iriarte (ed. 1774) *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte, publicadas en obsequio de la literatura a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*. I. Madrid, c3r - f4r.
- J. DE IRIARTE (1774), *Traducciones de Epigramas de Marcial* en T. de Iriarte (ed.), *Obras sueltas de D. Juan de Yriarte, ...*, 249-310.
- A. MILLARES CARLÓ (1980), en M. HERNÁNDEZ con la colaboración de A. VIZCAYA Y A. MILLARES SALL (eds.) *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*. IV. Las Palmas de Gran Canaria, 9-96.

VII.
LA TRADUCCIÓN DE LA
POESÍA LATINA

LA TRADUCCIÓN DE LA FORMA POÉTICA

VICENTE CRISTÓBAL
Universidad Complutense

Resumen: Intervención del autor en la mesa redonda sobre la traducción de la poesía latina. Presentación de los restantes miembros de dicha mesa redonda. Ponderación de las dificultades para el traslado a otra lengua de la forma poética original de un modelo. Varios caminos posibles: la traducción del verso antiguo en esquemas modernos de versificación; la recreación moderna del verso antiguo. Experiencia varia del autor como traductor de poesía latina. Algunas muestras.

Palabras clave: Forma poética. Fidelidad del traductor. Fidelidad formal. Traducción en verso.

Summary: Author's intervention at the round table meeting about Latin poetry translation. Introduction of the remaining members of the mentioned round table. Consideration of the difficulties of transferring the original poetic form of a model to another language. Different possible paths: the translation of the ancient verse into modern versification frames; modern recreation of ancient verse. Varied experience of the author as a translator of Latin poetry. Some samples.

Keywords: Poetic form. Translator's faithfulness. Formal faithfulness. Translation in verse.

1. PRESENTACIÓN DE LA MESA REDONDA SOBRE «TRADUCCIÓN DE LA POESÍA LATINA»

Buenas tardes. Vaya por delante mi agradecimiento a la Junta Directiva de la SELAT por haber confiado en mí para asignarme la tarea de coordinar esta mesa redonda sobre «La traducción de la poesía latina». El diccionario de la Real Academia de la Lengua define «mesa redonda» de varias maneras y dice así a propósito de la acepción que más parece adecuarse al presente caso: «Grupo de personas versadas en determinada materia, que se reúnen para confrontar sus opiniones sin diferencia de jerarquía entre los participantes». Eso es, pues, lo que aquí haremos: confrontar nuestras opiniones sobre un tema tan interesante y tan proclive a la polémica como el que titula nuestra reunión y tratar de llegar a algún tipo de acuerdo o conclusión compartida, que pueda ser válida u orientadora para la práctica de la traducción de la poesía latina, y ello no sólo entre las cuatro personas que aquí hablaremos en primer lugar, sino entre todos los asistentes que podrán intervenir en el coloquio.

Nuestras intervenciones preliminares que serán de unos 10 minutos cada una — así al menos lo hemos programado— tienen solo la función de situar el problema en unas determinadas coordenadas y deslindar las varias cuestiones y posibles soluciones al mismo; quieren ser sólo apertura a un debate más participativo en el que puedan tomar la palabra todos los aquí presentes que crean que tienen algo que aportar, con su opinión o con su experiencia, al tema tratado. Y bien sé que en este caso están todos los asistentes, y que la trayectoria como expertos traductores de muchos de ustedes podrá enriquecer el diálogo e incluso dar solución atinada a los interrogantes y dilemas que aquí se planteen.

Por otra parte recuerdo que este mismo asunto, bajo el título de «Traducir los versos latinos» fue objeto de una ilustradora ponencia a cargo del profesor Jesús Luque en el tercer Congreso de esta Sociedad de Estudios Latinos¹, ponencia en la que ya se planteaban los preliminares teóricos del tema y creo que se ofrecía una correcta visión del problema y de su abordamiento en la práctica. De modo que, en realidad, bien podría reducirse nuestra tarea a dialogar sobre el panorama expuesto entonces por el profesor Luque y a sopesar la viabilidad y oportunidad de sus conclusiones.

Espero, en cualquier caso, que esta mesa redonda sea ocasión para refrescar nuestra memoria y sensibilizarnos ante las dimensiones de un problema que tiene importantes consecuencias prácticas en nuestro oficio de mediadores de los autores que han escrito en latín, y más en unos tiempos en los que el desconocimiento generalizado de esa lengua entre la población nos grava a los filólogos latinos con una responsabilidad en el más alto grado en esa nuestra función de mediadores.

1. «Traducir los versos latinos», en A. M^a. ALDAMA, F. DEL BARRIO., A. ESPIGARES (edd.), *Nova et vetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, Madrid 2002, I, pp. 55-92.

Quiero ahora presentar muy brevemente a los que me acompañan en la mesa, aunque creo que son ya bien conocidos de todos ustedes:

- Juan Luis Arcaz Pozo es profesor titular de Latín en la Universidad Complutense, colega mío desde el principio de su andadura profesional, traductor, entre otros autores, en Alianza de la poesía elegíaca de Tibulo y de Ovidio (*Arte de amar* y *Remedios*), y de varias comedias de Plauto y Terencio en Ediciones Clásicas, estudioso de la codicología, de la literatura latina y de su pervivencia, en especial de la fortuna de Catulo en la literatura española, y en cualquier caso excelente catador de poesía antigua y contemporánea y atento de un modo especial a la voz de los poetas clásicos y a sus ecos.
- Juan Antonio González Iglesias es igualmente profesor titular de Latín en la Universidad de Salamanca, pero además es poeta con un ya largo currículum, y no sólo poeta, sino muy buen poeta y reconocido como tal por los premios de que ha sido objeto, entre ellos el internacional de poesía «Fundación Loewe» con que fue galardonado en la XIXª edición del mismo por su libro *Eros es más* (Madrid, Visor, 2007); como traductor de poesía latina ha sacado en Cátedra versiones de los *Amores* y el *Arte de amar* de Ovidio y de los poemas de Catulo (obra de la que yo hice reseña en la Revista de Estudios Latinos, en la que manifesté mi opinión absolutamente positiva sobre la misma)².
- David Puerta Garrido es profesor de Latín de Enseñanza Secundaria, y Doctor en Filología Latina con una tesis doctoral sobre retórica, y tiene larga experiencia en la práctica de la traducción en el aula del Instituto y en los problemas de traslado que comportan las diferentes figuras y estilemas particulares, tema sobre el que nos hablará aquí.

A ellos les concedo la palabra a continuación. Más bien que hacer consideraciones teóricas y abstractas sobre la traducción de poesía pretendemos hablar desde nuestra experiencia práctica y nuestra óptica particular. Después de la intervención de mis tres compañeros de mesa, tomaré yo de nuevo la palabra para hacer mis propias consideraciones y manifestar mis puntos de vista, y a continuación ampliaremos la mesa redonda, haciéndola más redonda todavía, dando la posibilidad a todos los presentes de intervenir en el coloquio, para que manifesten sus opiniones particulares, su asentimiento y, en su caso, su desacuerdo con lo que aquí se haya dicho.

2. LA TRADUCCIÓN DE LA FORMA POÉTICA

He querido titular mi intervención como «La traducción de la forma poética»; y a propósito de este asunto me propongo apuntar sólo unas cuantas ideas que me parecen claves como puntos de partida para un posible diálogo:

a) Que la forma en el lenguaje poético tiene más relevancia que en el lenguaje de la prosa, porque el lenguaje poético es más expresión que comunicación pura y simple de un contenido, como lo es la prosa. En algún sentido podemos decir que, en poesía, la forma es significado y no sólo significante. De ahí la necesidad, cuando traducimos poesía, de traducir, a ser posible, tanto el mensaje como el vehículo, tanto el qué, como el cómo. O hacer, de una lengua a otra, las oportunas equivalencias de vehículo. Porque el cómo, en poesía, no sólo está al servicio del qué, sino que en buena medida es el propio qué.

b) Que no es superfluo recordar, a propósito de la traducción de los poetas latinos, las oscilaciones que se han operado en esta práctica a lo largo de la historia. Para corregir lo que puedan ser posturas extremistas, equivocadas, frutos de una mirada demasiado parcial y prejuiciosa, demasiado marcada por el contexto histórico del traductor. Y buscar, por el contrario, un acercamiento lo más objetivo posible al texto que se ha de traducir y atento a todas sus facetas.

Viene bien recordar cómo las traducciones medievales tienen más en cuenta a los destinatarios que al autor vertido. Les importa más el fondo que la forma, más la doctrina o la historia encerrada en los versos que los versos mismos. Y más que voluntad arqueológica en la recuperación del autor concreto que se traslada, lo que se busca es su servicio y utilidad para el nuevo público.

Cómo, a partir del Renacimiento, se recobra conciencia del valor de la forma y se imponen las traducciones versificadas. Y sobre el utilitarismo y acomodación de lo antiguo a lo actual predomina la voluntad mimética y arqueológica, esto es, el intento de acomodación de lo actual a lo antiguo.

Cómo, en cambio, a raíz del historicismo y el positivismo del siglo XIX, el afán de fidelidad a los contenidos, y a los pormenores del texto antiguo en su arqueológica idiosincrasia, hace prevalecer de nuevo la traducción en prosa, más capaz de contener los matices del significados, y se desatiende en consecuencia a la forma poética, considerada menos relevante.

Y cómo —creo yo detectar— en los últimos tiempos, recuperando puntos de vista renacentistas, la forma vuelve a ser considerada con la importancia que verdaderamente tiene, como rasgo insoslayable de la esencia del texto poético. Y vuelven en consecuencia las traducciones en verso con un vigor renovado, que se aúna con el debido rigor y atención al perfil exacto de los contenidos, sin concesiones al anacronismo, características que eran ya propias de la traducción positivista e historicista.

c) Que, en cualquier caso, sea de prosa sea de verso, el traductor debe ser un ministro, un siervo de dos señores —con toda la tensión que ello comporta—. Siervo y *minister* del autor al que se traduce y del público para el que se traduce, y a la vez puerta entre ambos. Servicial y sumiso, negándose siempre a la tenta-

ción ocasional de suplantar al autor traducido (incluso aunque fuera con genialidades, si no son tuyas), a la tentación de decir lo que aquel no dice o de callar algo que aquel dice por no estar de acuerdo con ello o porque no le parece política, ética o estéticamente correcto desde un punto de vista de los nuevos receptores, negarse en definitiva a todo tipo de censura o manipulación. Traducir, en efecto, es ponerse a las órdenes de otro y de otros. No debe tener nada que ver la traducción con la subordinación de un texto a unos intereses ajenos. El yo del traductor, con todas sus circunstancias, debería desaparecer, reducirse, esconderse, anularse, de modo que domine y se manifieste en todo su brillo o su miseria la voz del autor traducido.

d) Que, puestos a trasladar la forma poética, como puestos a trasladar el contenido, se ha experimentado a menudo la imposibilidad de un traslado total, de una correspondencia absoluta, de una completa ecuación, y ha quedado patente que una traducción es siempre una angustia y una tensión, una tensión perpetua y casi platónica (esa tensión entre el mundo de las ideas arquetípicas y el de las concreciones visibles, prospección de aquellas; esa tensión que es consustancial a Eros entre la pobreza absoluta y la posesión total). Situación de aporía y desazón, que puede llegar —como el perro Lélape en su persecución de la zorra de Teumeso— a la casi captura del objeto perseguido, que, sin embargo, se revela siempre como inaprehensible e inalcanzable en su integridad. Tensión de la traducción que tampoco anda falta de semejanza con la tensión en que consiste todo proceso de conocimiento: de modo que por muy cerca que estemos del *noumenon*, siempre nos encontramos con el *phaenomenon* entre las manos. Y es que contamos con otros ingredientes, con otros instrumentos, y con ellos no podemos reconstruir el mismo objeto ni una copia exactamente igual al original. Sólo cabe la equivalencia, la aproximación.

e) Que, sin embargo, esa anterior constatación no debe conducir al escepticismo ni al relativismo, porque, con esfuerzo y atención —creo— se puede llegar muy cerca del objeto, del texto que se ha de trasladar, y conseguir un reflejo muy aproximado. Y ahí tendría que apoyarse la voluntad constante de afinamiento y limpieza permanente de los medios. Y este paralelismo entre el proceso de traducción y el proceso general del conocimiento debería además tranquilizarnos: la dificultad de la operación de traducir no es, pues, sino un caso particular más de la dificultad del proceso gnoseológico.

f) Que para conseguir dicha aproximación y equivalencia no hay un único camino, como no lo suele haber para subir a la cima de una montaña. Un posible camino es el de optar por la prosa, siendo conscientes de lo que se pierde, pero poniendo cuidado en reflejar del modo en que se pueda esa forma específica del lenguaje poético. Y en general, yo diría que la poesía —por muy zafia que sea su reproducción en otra lengua— es difícil que pierda por completo en el proceso sus señas de identidad. Habitualmente, me parece, un filólogo que llegue a compenetrarse con el texto al que se enfrenta, no tiene excesivas dificultades para conseguir una traducción en prosa poética, al menos medianamente digna del texto original. Basta, me parece a mí, con que el traductor sea fiel a la secuencia,

a la conformación y división de las frases, cuidando la elección de las palabras, de modo que sean consonantes y equivalentes en nivel y tono y no sólo de igual significado. Así, por ejemplo, la magnífica traducción en prosa de las *Metamorfosis* de Ovidio por mi maestro, don Antonio Ruiz de Elvira, a quien quisiera recordar aquí, en homenaje, como magnífico traductor de poesía, aun en el vehículo de la prosa, una prosa, en su caso, exquisita, en sentido etimológico, y espléndidamente modulada.

g) Que se puede conseguir una cierta equivalencia al traducir en prosa la poesía, pero conservando en el nuevo producto la línea versal, procedimiento que a primera vista podría parecer ocioso y superfluo, pero que estimo como muy válido porque, aparte de las virtudes didácticas que conlleva y de ser especialmente adecuado para ediciones bilingües, conserva un rasgo que es consustancial a la poesía. Pues una característica, creo, del lenguaje poético es ese salpicar el texto de cortes y fronteras (la separación versal) marcadas como tales, a intervalos regulares, que permiten «paladear», por así decirlo, el texto, frenar su fluencia para detenerse, más morosamente que en la prosa, en sus diferentes unidades. Y este modo de traducción es el que practican colegas nuestros como Antonio Ramírez de Verger, o Francisco Socas, aquel en sus traducciones de Catulo, Propertio y Ovidio, este en su traducción también de varias obras del poeta de Sulmona. Hay, en suma, buenas —y más que buenas— traducciones en prosa de poesía latina, que mantienen el tono elevado del original por la elección del adecuado registro lingüístico, que, plegándose a la secuencia y corte de las frases, reproducen las macroestructuras del original, aunque se pierdan algunas microestructuras, algunos juegos fónicos y el arte específico del orden verbal, aunque se pierda la unidad del verso, aunque se pierda el ritmo particular y peculiar de ese verso.

h) Que, no obstante lo dicho, se puede llegar a más y, sin menoscabo del contenido, tratar de conservar también lo más posible de la forma, y trasladar la poesía versificada en versos nuevos. Que, puestos en esta vía, se pueden trasladar los versos antiguos a los ritmos tradicionales de las literaturas modernas: como se hizo en el Renacimiento en España, destacando en esta práctica figuras señeras como Gregorio Hernández de Velasco, para Virgilio, o Fray Luis de León, para Horacio, o como se continuó haciendo hasta el presente, con nombres tan destacados en ello como Javier de Burgos o, en Hispanoamérica, Espinosa Pólit, y como, por ejemplo, continúa haciendo con Ovidio y Catulo nuestro colega aquí presente, el profesor González Iglesias.

i) Que incluso se puede optar por reproducir, en la medida de lo posible y contando con las diferentes condiciones fonológicas, los ritmos antiguos en lenguas modernas. No hay que pasar por alto que este conato de fidelidad formal trae consigo unos riesgos enormes de infidelidad al contenido, porque es muy difícil servir a dos señores tan exigentes. Es un reto difícil, sí, pero que merece la pena asumir por amor a la poesía antigua. Y si alguien objetara que el ritmo antiguo es extraño a las estructuras —a la costumbre, diría yo— de las lenguas modernas, habría que responder que también el endecasílabo era extraño inicial-

mente al castellano del siglo XV y XVI y que, sin embargo, consiguió aclimatarse y enriqueció así nuestros cauces de expresión versificada. En esta vía, que cuenta con precedentes como Esteban Manuel de Villegas y Sinibaldo de Mas, caben citar actualmente los logros de Juan Manuel Rodríguez Tobal, traductor de Catulo, del Ovidio del *Arte de amar* y recientemente de las *Bucólicas* de Virgilio, y de Agustín García Calvo, que traduce, por este sistema de calco del hexámetro antiguo, una buena parte de la poesía virgiliana en su *Virgilio* y el *De rerum natura* de Lucrecio.

j) Que, en fin, los logros son evidentes e importantes en cada una de estas vías, pero que el reto es mayor en esta última, en la que, salvando la diferencia prosódica y la carencia de alternancia cuantitativa de vocales y sílabas en el castellano y haciendo equivaler a esta alternancia la de sílabas tónicas y átonas, se puede conseguir, a mi juicio, una mayor proyección rítmica del texto original. Bien es verdad que ello exige un cuidadoso trabajo de acomodación hasta lograr que la expresión, además de oportunamente rítmica, sea también natural en la lengua de llegada, y no forzada ni ajena. Se sitúan muy cerca de este procedimiento, ritmando lo más posible la línea versal y sobre todo la cláusula, versiones recientes de la *Eneida* como la muy difundida de R. Fontán (en Alianza) y la que, ya avanzada, de la misma obra va dando en entregas A. Alvar, ambas magníficas.

En fin, estos son algunos de los puntos de reflexión que propongo al auditorio, algunos de los principios que se me hacen evidentes.

3. MI EXPERIENCIA COMO TRADUCTOR Y ALGUNAS MUESTRAS

Por lo que se refiere a mi experiencia personal como traductor, diré que he andado por varios de esos caminos. Traduje en prosa –lo más poética de que fui capaz– a Horacio lírico (en ed. Alianza: *Epodos y Odas*) y a Ovidio elegíaco (en ed. Gredos: *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino y Remedios contra el amor*; en ed. Alianza: *Heroidas*), y luego intenté con Catulo (en una breve antología publicada en Ediciones Clásicas) y con las *Bucólicas* de Virgilio (en ed. Cátedra) el acomodo al castellano de los versos antiguos, tanto los hexámetros como los versos líricos y los dísticos elegíacos; y más recientemente, aprovechando que el tetrámetro trocaico cataléctico (verso del *Pervigilium Veneris*) es el padre de nuestro octosílabo castellano, he traducido aquel maravilloso poema latino en romance castellano. Además he insertado traducciones rítmicas de otras diversas piezas antiguas en diversos trabajos míos.

A continuación, quisiera dar aquí, reunidas, algunas muestras de recreación de los ritmos antiguos y hacer algún comentario sobre las posibilidades de acomodo y traslado de aquellos a nuestro idioma.

Creo que los hexámetros de la épica, la didáctica, la sátira o la bucólica pueden, aunque superando muchas dificultades, recrearse bien en lenguas modernas, y concretamente en castellano. Los logros, por ejemplo, de Pabón en su

traducción de la *Odisea*, prueban que puede conseguirse esta meta. Su hexámetro castellano es, no obstante de cinco pies precedidos de una anacrusis libre, de una o dos sílabas. La práctica de José Manuel Rodríguez Tobal (en los poemas hexamétricos de Catulo, en los hexámetros de los dísticos ovidianos o, recientemente, en los hexámetros bucólicos de Virgilio, traducciones publicadas en ed. Hiperión) me parece que avanza en fidelidad, porque su hexámetro es ya hexámetro de verdad, de seis pies (o, aquí, metros), sin permitirse anacrusis iniciales, aunque el reto de empezar cada verso con tiempo marcado (con sílaba tónica) aumenta, naturalmente, la dificultad. Por otra parte, hay que cuidar que no se prodiguen los espondeos, o incluso eliminarlos, porque, al no disponer en nuestra lengua de la cantidad vocálica y reducirse el ritmo a un contraste de tonicidad/ atonicidad, si se prodigan los espondeos se corre el riesgo de oscurecer el ritmo dactílico; ese es el proceder también, si no me engaño, de Rodríguez Tobal. Y ese ha sido también el camino que yo me he propuesto. El traslado requiere y conlleva ciertas servidumbres, como es el abuso de las sinalefas para dar cabida a los artículos inexistentes en latín, y como es el aprovechamiento de los monosílabos como capaces de ser tiempos marcados, e incluso a veces, cuando van seguidos de palabra bisílaba llana, concederles a esos monosílabos la capacidad de ser el tiempo marcado y además de anular como tal a la sílaba tónica que les sigue. El éxito de la empresa se funda, claro está, en conseguir el ritmo dactílico pretendido, pero en unión con una cierta naturalidad de expresión castellana, dentro al mismo tiempo de los lindes de la poesía. Como muestra de traducción de hexámetros latinos al castellano doy esta de unos cuantos versos de las *Geórgicas* (IV 504-527), el pasaje famoso de Orfeo y Eurídice:

*Quid faceret? Quo se rapta bis coniuge ferret?
 Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret?
 Illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.
 Septem illum perhibent ex ordine mensis
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 flesse sibi, et gelidis haec euoluisse sub antris
 mulcentem tigris et agentem carmine quercus:
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido implumis detraxit; at illa
 flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
 integrat, et maestis late loca questibus implet.
 Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:
 solus Hyperboreas glacies Tanaimque niualem
 aruaque Riphæis nunquam uiduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens. Spretæ Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuuenem sparsere per agros.*

*Tum quoque marmorea caput a ceruice reuulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua,
a miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

¿Cómo actuar? ¿Dónde ir con la esposa robada dos veces?
¿Cómo mover con su llanto a los Manes? ¿Con ruego a qué dioses?
Ella en estigio bajel navegaba, ya yerta de frío.
Cuentan que él siete meses seguidos y enteros se estuvo
bajo elevado peñón, del desierto Estrimón en la orilla
dándose al llanto y en cuevas heladas narraba su historia,
amaestrando a los tigres y encinas trayendo a su canto.
Como infeliz ruiñeñor a la sombra de un álamo blanco
llora a sus pollos perdidos, que cruel labrador le quitara
tras espíarlos sin pluma en el nido, y el pájaro gime
toda la noche, y posado en la rama canción lastimera
va repitiendo y llenando los campos de amargos lamentos.
Venus ninguna, ningún matrimonio forzó ya su alma.
Solo, los hielos norteños y el Tánais nutrido de nieves
y las campiñas que nunca están libres de escítica escarcha
atravesaba, dolido del robo de Eurídice y dones
vanos de Dite. Y por tal devoción despreciadas las cícones,
entre los ritos divinos y orgías nocturnas de Baco,
diseminaron su cuerpo en pedazos por campos extensos.
Mas todavía, al rodar su cabeza, segada del cuello de mármol,
entre las aguas del Hebro de Tracia, cuando era arrastrada,
viva su voz y su lengua ya helada decía «¡ay Eurídice!»,
«¡mísera Eurídice, ay!», repetía al salirsele el alma.
Y por la orilla del río sonaba de Eurídice el nombre.

El castellano es una lengua, ocioso es decirlo, mucho menos concisa que el latín, y para hacer estos traslados, hay que lograr una concisión pareja a la del latín, meta imposible del todo. Pero, puesto que el nuevo hexámetro castellano, según decíamos, prolifera en dáctilos (y por lo tanto en sílabas), esa misma abundancia de sílabas nos permite la inclusión de alguna mayor materia fónica; gracias a ese recurso y a las ya referidas sinalefas o elisiones se puede facilitar el traslado rítmico. Aún así, a veces la consecución del ritmo exige sacrificar alguna parte pequeña del contenido o hacer reducciones o contracciones drásticas del material. La consecución de naturalidad en la expresión, repito, debe ser también en todo momento orientadora del esfuerzo. Teniendo en cuenta todo eso, ofrezco aquí este ensayo de traslado del comienzo de la *Eneida* (I 1-11), donde, presionado por la demasía de nociones y lo angosto del verso, no he encontrado de momento otra vía que la de

prescindir del *ab oris* del verso primero, pero donde creo que, en lo demás, una expresión no distorsionada en castellano se combina bien con las secuencias dactílicas encadenadas:

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio; genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum tot uoluerit casus
insignem pietate uirum, tot adire labores
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

Canto las armas y al hombre que vino el primero de Troya, prófugo por su destino, hasta Italia y las costas lavinias, muy acosado de fuerza celeste en la tierra y los mares, por el rencor persistente de Juno, su cruel enemiga, mucho sufriendo también en la guerra, hasta tanto fundara una ciudad y trajera sus dioses al Lacio, de donde viene la raza latina, los padres albanos y muros de la alta Roma. Recuérdame, musa, las causas, qué numen fue el ofendido o de qué se quejaba la reina de dioses para imponer a un varón tan señero en piedad que afrontara tantos reveses y penas. ¿Tan grande es la ira en los dioses?

En la misma línea, léanse estos hexámetros españoles que traducen la depedida de Creúsa en el libro II de la epopeya virgiliana (*Aen.* II 790-800) y el encuentro de Eneas –como compensación de la pérdida de la esposa– con una innúmero muchedumbre de seguidores nuevos:

*Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima sommo.
Sic demum socios consumpta nocte reviso.
Atque hic ingentem comitum adfluxisse novorum
invenio admirans numerum, matresque virosque,
collectam exsilio pubem, miserabile vulgus.
Undique convenere animis opibusque parati
in quascumque velim pelago deducere terras.*

Cuando de hablar terminó, me dejó lacrimoso y queriendo
 muchas palabras decirle y se fue a las ingrávidas brisas.
 Tres veces quise allí mismo enlazar con mi abrazo su cuello;
 tres veces, vano mi intento, el fantasma escapó de mis manos
 como si fuera algún rápido viento o un sueño volátil.
 De esta manera, por fin, con el alba, regreso a los míos.
 Y hállome aquí con sorpresa que había acudido gran turba
 de seguidores que nunca había visto, mujeres y hombres,
 jóvenes prestos para ir al destierro, una mísera gente.
 Vienen de todo lugar, preparados con alma y con bienes
 para seguirme por mar a la tierra a que quiera guiarlos.

Por igual camino, reproduzco así en castellano el comienzo de las *Metamorfosis* de Ovidio (I 1-4), donde la primera secuencia (que trata de resolver literalísimamente el *fert animus*) es muestra del recurso a las sinalefas casi insoslayable para encajar la materia del original:

*In noua fert animus mutatas dicere formas
 corpora: di, coeptis (nam uos mutastis et illas)
 adspirate meis prima que ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Llévame el alma a narrar mutaciones de formas en nuevos
 cuerpos. ¡Oh dioses! –pues sois responsables también de esos cambios–,
 sedme de ayuda en mi intento y guiad mi poema continuo
 desde el origen primero del mundo hasta el tiempo de ahora,

y reproduzco también los versos ovidianos que nos cuentan el origen del mundo desde el primitivo Caos (I 5-20), previa separación de los distintos elementos antes amalgamados, pasaje en el que señalo el tratamiento dado (en el v. 2 de esta serie, sexto del libro I) al término «naturaleza»: a la primera sílaba de este pentasílabo, portadora de acento secundario, la he hecho receptora de la marca rítmica primera del hexámetro o primer tiempo fuerte, siendo el segundo tiempo fuerte del verso la sílaba cuarta de esta misma palabra, que es la que lleva el acento principal. Véase:

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
 unus erat toto naturae uultus in orbe,
 quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles
 nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
 non bene iunctarum discordia semina rerum.
 Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
 nec noua crescendo reparabat cornua Poebe,
 nec circumfuso pendebat in aëre tellus*

*ponderibus librata suis, nec brachia longo
 margine terrarum porrexerat Amphitrite,
 utque erat et tellus illic et pontus et aër,
 sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
 lucis egens aër: nulli sua forma manebat,
 obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
 frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
 mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.
 Hanc deus et melior litem natura diremit...*

Antes del mar y la tierra y del cielo que todo lo cubre,
 naturaleza ofrecía doquiera un aspecto uniforme,
 Caos lo llamaron, volumen confuso y sin orden,
 algo no más que una estática mole y montón de semillas
 juntas y mal avenidas de cosas que no concordaban.
 No había sol todavía que diera sus luces al mundo,
 ni completaba de nuevo sus cuernos la luna creciendo,
 ni se encontraba la tierra colgada en mitad de los aires,
 equilibrada en su peso, ni el mar todavía alargaba
 brazos con los que marcar dilatada frontera a la tierra,
 y donde estaba la tierra, allí había también mar y aire,
 tal que era el suelo inseguro y el agua era no navegable,
 ni transparente la atmósfera: nada tenía su forma,
 uno era obstáculo a otro debido a que en un mismo cuerpo
 con lo caliente pugnaba lo frío, humedad con sequía,
 con la dureza lo blando y lo ingrávigo con lo pesado.
 Una deidad y un principio mejor dirimieron tal lucha.

Cambiamos de género, pero no tanto de ritmo, y mostramos a continuación nuestro esfuerzo en dar un traslado fiel al que es a juicio de muchos el poema lírico más logrado de Horacio, la oda IV 7, el justamente famoso *Diffugere nives*. Esta oda está escrita en un dístico dactílico, cuyo primer verso es un hexámetro y su segundo un hemíepes o trímetro dactílico cataléctico, que se comporta como el hemíepes segundo de un pentámetro, es decir, sin sustitución de los dáctilos por espondeos, siempre, pues, con siete sílabas. Muchos de nuestros poetas, a lo largo de la Edad moderna y contemporánea, al trasladar esta oda desencantada pero emocionante, cedieron a la tentación de falsear u oscurecer el mensaje horaciano de incredulidad y desesperanza ante la posibilidad de una vida de ultratumba; y otros muchos despojaron a la oda de su genuino ropaje rítmico. Distintas infidelidades, pero infidelidades ambas. Seguramente seremos traidores también en algún punto, pero perseguimos aquí la mayor cercanía posible en el contenido y en el metro, en el qué y en el cómo. Y recordamos previamente, para ayudar al cotejo, el texto latino (ed. Wickham-Garrod):

Diffugere niues, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra uices et decrescentia ripas
flumina praetereunt.
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet
ducere nuda choros.
Inmortalia ne speres monet annus et alium
quae rapit hora diem.
Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas
interitura simul
pomifer Autumnus fruges effuderit, et mox
bruma recurrit iners.
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,
pulvis et umbra sumus.
Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
tempora di superi?
Cuncta manus auidas fugient heredis, amico
quae dederis animo.
Cum semel occideris et de te splendida Minos
fecerit arbitria,
non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituēt pietas;
infernis neque enim tenebris Diana pudicum
liberat Hippolytum,
nec Lethaea ualet Theseus abrumpere caro
uincula Perithoo.

Antes de mostrar el resultado, advierto de dos licencias. Una, a la que ya me he referido arriba: en el verso segundo, la secuencia inicial «y a» forma una sola sílaba que recibe la marca rítmica, puesto que el monosílabo es capaz del acento tónico; en cambio al contacto con esa sílaba marcada, la siguiente, que llevaría acento tónico y sería tiempo fuerte en otro contexto, debilita su acento y queda como tiempo débil. Otra: véase cómo los versos pares, en obediencia al ritmo del original, acaban en tiempo marcado, esto es, en sílaba acentuada, con la sola excepción del v. 16, acabado en palabra llana («sombra»); aunque, para salvar el ritmo en este lugar, cabría, con leve infidelidad material, la opción de cambiar la primera persona plural del presente *sumus*, por un «serás», que explicita lo que en *sumus* era, en realidad, un futuro, y se avanzaría ya así a la segunda persona, que es la destinataria del verso inmediato, pues Horacio, como se ve, salta en este poema sin empacho de un «nosotros» a un «tú» generalizador; de manera que podríamos trasladar el *pulvis et umbra sumus* como «polvo ya y sombra serás»:

Ya se han marchado las nieves, regresa a los prados el césped
 y a cada árbol su crin;
 cambia la tierra de rostro, y los ríos, que van ya menguados,
 siguen su curso habitual.
 Junto a las Ninfas y hermanas gemelas la Gracia atrevida
 guía desnuda los bailes.
 «No esperes ser inmortal», clama el año y la hora que arrastra
 esta jornada vital.
 Templá el Favonio los fríos, y tras primavera el verano
 viene, mas ha de morir
 cuando el pomífero otoño derrame sus frutos, y rauda
 vuelve la helada invernal.
 Y aunque las rápidas lunas completen su disco en el cielo,
 cuando caemos allí
 donde está Eneas el padre y el rico rey Tulo con Anco,
 polvo ya somos y sombra.
 ¿Quién sabe si han de añadir el mañana los dioses celestes
 a esta la cuenta de hoy?
 Cuanto a tu antojo amigable concedes, huirá de las manos
 de tu heredero voraz.
 Pues que tan pronto te mueras y Minos sentencia sonora
 haya dictado de tí,
 no te traerán a la vida, Torcuato, linaje o discursos,
 ni te traerá tu piedad.
 Tampoco puede Diana librar a su Hipólito casto
 de la tiniebla infernal,
 ni las cadenas leteas Teseo a su caro Pirítoo
 de quebrantar es capaz.

Pasamos a dar muestras de la traducción de dísticos elegíacos, que con la de la estrofa horaciana anterior comparte la dificultad de los necesarios finales en aguda del pentámetro. Rodríguez Tobal ha dado muestras de maestría en sus traducciones de Catulo y del *Ars amatoria* de Ovidio. Doy aquí yo mi versión del tan conocido y recreado epigrama de Marcial, nº 25 b, del *Libro de los espectáculos*, cuyo tenor latino aquí recuerdo:

*Cum peteret dulces audax Leandros amores
 Et fessus tumidis iam premeretur aquis,
 Sic miser instantes adfatus dicitur undas:
 «Parcite dum propero; mergite cum redeo».*

Como Leandro el audaz fuera en pos de sus dulces amores
 y le agobiara ya el mar áspero al desfallecer,
 dicen que así el desdichado a las ondas hostiles decía:
 «No me matéis mientras voy, sí sumergidme al volver»,

En esos cuatro versos creo que no se ha perdido ni ahogado ningún elemento del contenido marcialesco y ha quedado, en cambio, puesto de relieve el cauce rítmico de sus hexámetros y pentámetros.

De Marcial, por cierto, se han hecho a lo largo de nuestro siglo de oro y nuestro barroco versiones sin cuento al castellano, trasladando frecuentemente los versos cuantitativos del latino a estrofas rimadas romances, sobre todo redondillas y sonetos. Y aún recientemente colegas nuestros (como M. Rodríguez Pantoja o A. Sierra de Cózar) han seguido con éxito por esa vía. Y porque no falte nuestro ensayo en este cauce más tradicional y practicado, aquí damos la versión en una redondilla de este epigrama satírico XII 88:

*Tongilianus habet nasum, scio, non ego. Sed iam
nil praeter nasum Tongilianus habet.*

Esa caricatura del exceso nasal podría decirse acaso así en castellano (aunque con rima asonante en los versos mediales):

Nariz tiene Tongiliano,
bien lo debo yo admitir.
Pero es que, aparte nariz,
no tiene más Tongiliano.

La traducción, a veces, mediante la acomodación de conceptos viejos a los nuevos y sustituciones de determinados elementos por otros análogos de una realidad próxima al traductor, ha avanzado hasta casi convertirse en recreación. Es otro camino de aproximación, donde los receptores contemporáneos han ganado la atención del mediador. El traductor-recreador es entonces fiel a un pensamiento viejo, pero lo reviste con libertad ya ajena al escritor antiguo. Y sin embargo, aún hay mucho del modelo en ciertos productos que así tienen su origen, y que no pierden del todo su naturaleza de traducciones. Por esa vía me atreví a trasladar el conocido epigrama X 47 de Marcial, su programa para ser feliz, a estos tiempos nuestros y a esta nuestra lengua de hoy. Esto es lo que el Bilbilitano decía en trece endecasílabos falecios, con bien evidente logro artístico, y con horacianos resabios, a la par que con sobriedad estoica y genuinamente romana:

*Vitam quae faciant beatiorem,
iucundissime Martialis, haec sunt:
res non parta labore, sed relictæ;
non ingratus ager, focus perennis;
lis nunquam, toga rara, mens quieta;
vires ingenuae, salubre corpus;
prudens simplicitas, pares amici;
convictus facilis, sine arte mensa;
nox non ebia sed soluta curis;*

*non tristis torus et tamen pudicus;
 somnus qui faciat breves tenebras;
 quod sis esse velis nihilque malis;
 summum nec metuas diem nec optes,*

Ese es el poema que he querido yo adaptar y decir en el marco consuetudinario del soneto³. Hay sólo, pues, un verso de más respecto al original:

Mi muy querido amigo, la receta
 para ser más feliz según Marcial
 aquí te la resumo, bien o mal,
 con permiso del ínclito poeta:
 herencia de tu abuelo, mente quieta,
 sencilla mesa, nutrición frugal,
 ni pleitos ni el amigo desigual,
 ni ser listo de más ni majareta,
 energía y salud, poca corbata,
 un chalet con piscina y chimenea,
 ni sexo loco ni abstención pacata,
 dormir sin inquietud ni melopea,
 estar contento con la suerte innata
 y aceptar el morirte cuando sea.

Y finalmente incluyo aquí también una muestra de mi traducción en romance castellano del *Pervigilium Veneris*, esa pieza lírica tardoantigua, anónima, llena de seducción y encanto, que está escrita en septenarios trocaicos catalécticos y va jalonada con el cíclico estribillo que a todos propone el dulce precepto del amor: *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*. Una razón que avala el traslado de este poema en los octosílabos castellanos es la reconocida génesis de ese verso romance a partir del septenario latino⁴; el ritmo es el mismo, en realidad, así que la adecuación en este sentido me ha movido a tal elección. Aúna esta traducción dos elementos dispares: el ritmo trocaico del original (que es también el del romance) y la rima, que es ya elemento del nuevo molde ausente del original, claro está (aunque véase cómo en la primera estrofa del poema latino, ya parece iniciarse el procedimiento con asonancia de finales de los vv. 1-2, 3-4 y 5-6). He aquí, como ejemplo de versión, los dos primeros

3. La versión primera de este poema se la dediqué a mi colega y amigo Ángel Sierra de Cózar (que también ha traducido a Marcial en verso castellano), de modo que el primer verso contenía su nombre; luego, lo he dedicado a varias otras personas haciendo los oportunos cambios en el primer verso. Aquí doy una versión que vale para todos.

4. Véase A. GARCÍA CALVO, *Tratado de Rítmica y Prosodia y de Métrica y Versificación*, Madrid, Lucina, 2006, pp. 1538 ss.

tramos del poema⁵, precedidos del correspondiente texto latino, según la edición de Catlow (Bruselas 1980), con alguna revisión (en el v. 5 conservamos *gazas* frente a la conjetura *casas*):

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.

*Ver novum, ver iam canorum, vere natus orbis est.
Vere concordant amores, vere nubunt alites.
Et nemus comam resolvit de maritis imbribus.
Cras amorum copulatrix inter umbras arborum
implicat gazas virentis de flagello myrteo.
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.*

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet.

*Tunc cruore de superno spumeo Pontus globo
caerulas inter catervas, inter et bipedes equos
fecit undantem Dionem de marinis imbribus.*

Quien no amó, mañana ame, y mañana ame el que amó.

Primavera, tiempo nuevo, tiempo de trino y canción,
días en que nació el mundo, días de amorosa unión,
cuando se casan los pájaros, cuando, después que llovió,
crécenle al bosque cabellos, hijos de un agua varón.
En la arboleda sombría la diosa que urde el amor
de arrayán con tiernas varas en trenzadora labor
mañana tesoros verdes tejerá, velos al sol.
Mañana dará sus leyes Venus en su alto sillón.

Quien no amó, que ame mañana, y el que amó, que vuelva a amar.

En un tiempo muy remoto engendró a Venus el Mar
de una gran bola de espuma y de sangre celestial.
Hízola toda empapada de la marina humedad,
entre bandadas de peces de azulencia variedad,
entre bípedos portentos de la raza caballar.

Estas son, en suma, algunas de las posibilidades que hemos ensayado de traducción y adaptación al castellano de la forma poética antigua, y que aquí ofrecemos como tales para su consideración.

5. Puede verse la traducción total del poema en J. COSTAS (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la Profesora María José López de Ayala y Genovés*, I, Madrid, UNED, 2005, pp. 197-202 («El *Pervigilium Veneris* en romance castellano»).

«¿CÓMO TRADUCIR A LOS POETAS LATINOS?»

JUAN LUIS ARCAZ POZO

Universidad Complutense

Resumen: El presente trabajo plantea una serie de reflexiones sobre la tarea de la traducción de los textos poéticos latinos, haciendo hincapié, entre otras cosas, en la necesidad, a la hora de traducirlos, de valorar correctamente el valor poético que, desde nuestra perspectiva y desde la de los autores antiguos, presentan.

Palabras clave: Traducción. Poesía latina.

Summary: This paper proposes a series of reflections on the task of translating the Latin poems, emphasizing, among other things, the need, when translated, correctly assessing that the poetic value, from our perspective and from the ancient authors, present.

Keywords: Translation. Latin Poetry.

Es difícil aportar alguna consideración novedosa sobre el aspecto este que de forma general concierne a la traducción de la poesía¹ y, en concreto, al modo en que debe hacerse la de los textos poéticos latinos. Tanto en un caso como en otro, son abundantes las observaciones que desde la teoría o desde la práctica, con mayor o menor amplitud y concreción, se han publicado en torno a este problema del que también, sobre todo en los últimos años, se ha visto afectada la tarea traductora relacionada con los poetas antiguos². Y decimos en los últimos años porque, salvo venerables traducciones en verso de los poetas clásicos –bien conocidas por todos– que vieron la luz desde el siglo XVI al siglo XIX, principalmente, la cuestión acerca de cómo ha de traducirse la poesía –y aunque el problema muchas veces sólo se haya planteado en torno a la diatriba de si hacerlo en prosa o en verso y, en este último caso, a propósito de qué tipo de verso– ha cobrado recientemente un interesante y necesario protagonismo.

Es probable que durante bastante tiempo, y al hilo de la pujanza que han ido cobrando los estudios clásicos en España³, la tarea del traductor se haya centrado en nuestro suelo con excesiva exclusividad en ofrecer traducciones filológicas gobernadas por la pulcritud y la acribía, por la literalidad –máxima común en las versiones hechas

1. Véase el breve pero sustancioso estado de la cuestión planteado en P. MASSEAU, *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética: Le cimetière marin de Paul Valéry*, Alicante, Tesis doctoral, 2007, pp. 87-95.

2. Aunque ya en el III Congreso Español de Estudios Clásicos, celebrado en 1966, el Prof. José S. Lasso de la Vega abordaba la cuestión del porqué y el cómo habría que traducir a los clásicos grecolatinos (cf. «La traducción de las lenguas clásicas al español como problema», en *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos [Madrid, 28 de marzo-1 de abril de 1966]*, Madrid, 1968, pp. 87-140), recientemente el Prof. Jesús Luque Moreno ha vuelto a tratar de forma muy clarividente el asunto en la ponencia que presentó al III Congreso de la SELat celebrado en Lugo-Santiago de Compostela en 2001. En ella hace un clarificador recorrido por el estado de la cuestión acerca de la traducción de los textos poéticos latinos y analiza las distintas alternativas, con sus ventajas y desventajas, de que dispone el traductor de un texto en verso, aportando algunas propuestas concretas en función del tipo de verso y género al que pertenezca el texto en cuestión. Sobre ello, véase J. LUQUE MORENO, «Traducir los versos latinos», en A.Mª ALDAMA-Mª F. DEL BARRIO-A. ESPIGARES (eds.), *Noua et uetera. Nuevos horizontes de la Filología Latina*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, vol. I, pp. 55-93. Sobre la traducción de los textos poéticos latinos pueden verse, además, los siguientes trabajos: O. MARTÍNEZ CABELLO, «Adaptación de los versos clásicos latinos a la poesía española», *Humanidades* 12 (1960) 167-191; V.J. HERRERO, «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas», *Estudios Clásicos* 55 (1968) 569-582; E. PEJENAU, «La adaptación de los metros clásicos al castellano», *Estudios Clásicos* 63 (1971) 213-234; R. HERRERA, «*Deduxisse modos*: la adaptación del verso latino, con algunos ejemplos de Horacio», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 7 (1994) 87-103; y A. LÓPEZ FONSECA, «*Traduco ergo intellego*. La traducción como proceso de comunicación interlingüística», *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)* 18 (2000) 77-114, esp. pp. 105-108 (también con amplia bibliografía sobre la cuestión en todo el trabajo y con especial referencia al latín en pp. 110-111).

3. De lo que da buena fe no sólo el enorme caudal bibliográfico que ha producido en los últimos cincuenta años la Filología Clásica española, sino también y principalmente la notable cantidad de nuevas traducciones de los clásicos grecolatinos que han ido apareciendo en diversas editoriales de ámbito general y dedicadas con exclusividad o no a los textos antiguos: Gredos, Cátedra, Alianza Editorial, Alma Mater, Bernat Metge, Planeta, Espasa Calpe, etc.

desde esta perspectiva— y la fidelidad al original⁴. Todas ellas, casi sin excepción, han sido hechas en prosa, tal vez la mejor forma, como apunta J. Luque Moreno⁵, de ofrecer más fielmente el contenido del texto traducido, aunque éstas pierdan parte de la razón de ser del original que traducen de cara sobre todo al lector. Pero también no es menos cierto que si bien no han abundado en nuestra lengua tantas «bellas infieles» —lo que no debe llevarnos a pensar que todas las traducciones «poéticas» traicionan sustancialmente al original— como en otras latitudes⁶, sí hemos contado con una buena nómina de poetas que desde tiempo atrás se han embarcado en la tarea de traducir, y en verso, a los clásicos latinos⁷. Es necesario apuntar esta circunstancia porque —ya lo decía Marouzeau a propósito de los textos poéticos—, la traducción de la poesía hecha en verso (como sinónimo de lo que podríamos considerar traducción poética del original) parece que requiere del traductor una condición especial, la de poeta, que no es patrimonio común de todos los traductores⁸. Y otra cosa sería el hecho de que sea necesario —aunque creemos que sí⁹— ofrecer al lector de hoy traducciones de este tipo, cosa que afortunadamente se está produciendo de un tiempo a esta parte¹⁰.

4. Así lo señala el Prof. LUQUE con estas acertadas palabras: «Filológica es, pues, en el más noble, tradicional y complejo sentido del término, la actitud de los modernos traductores que pretenden trasladar, transmitir (traducir) todos esos versos de la tradición secular latina, poniéndolos en manos de quienes no pueden leerlos en la lengua en que se hallan escritos» (cf. *art. cit.*, pp. 55-56).

5. Cf. J. LUQUE MORENO (*art. cit.*, p. 76), quien, respondiendo a la pregunta «¿cómo traducir los textos latinos en verso?», señala: «Se acepta... de entrada que una traducción en prosa permite 'más exacta fidelidad al original' [el entrecomillado recoge la opinión que V. García Yebra expresa en su obra *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*, Madrid 1983, pp. 175 ss.], pero esta fidelidad es evidentemente parcial, puesto que renuncia a muchísimos componentes o aspectos del mensaje y, sobre todo, a lo que de mensaje conlleva la propia estructura versual».

6. Según la conocida denominación que G. MOUNIN (*Les belles infidèles*, París, Cahiers du Sud, 1955) dio a las aparecidas en la Francia del siglo XVII. Paradigmático es el caso de la traducción que Jacques Delille —furibundo partidario, como era, de las traducciones en verso— hizo de las *Geórgicas* virgilianas en 1769 (*Les Géorgiques, traduites en vers français, avec notes et variantes*, París 1769). Sobre ello, véase B. STENUIT, «Aspects théoriques et pratiques de la traduction des poètes latins», *Les Études Classiques* 48 (1980) 161-169.

7. Así, p.e., las de Fray Luis de Virgilio y Horacio, Argensola de Horacio o Jáuregui de Lucano, entre otras.

8. Cf. J. MAROUZEAU, «La traduction», en *Actes du Congrès de l'Association G. Budé (Nice, 1935)*, París, Les Belles Lettres, 1935, p. 60: «On demande de se révéler poète, sous la pression de mille contraintes impératives et contradictoires, à un homme [el traductor filólogo] qui, même maître de son inspiration, s'avouerait incapable de l'être».

9. Como bien señala el Prof. M. Rodríguez Pantoja, «siempre el objetivo en este tipo de traducciones [las realizadas en verso] es lograr que su lector actual perciba de alguna manera reconocible por sus propias convenciones el ritmo poético y reciba a la vez el mensaje del texto primitivo» (cf. «Traducir a Horacio», en M. RODRÍGUEZ PANTOJA [ed.], *La traducción de textos latinos. Cinco estudios*, Córdoba 1997, pp. 68-89, esp. 69-70).

10. Así, y casi citamos al azar, las recientes traducciones rítmicas que se han publicado de Catulo (por J.M. Rodríguez Tobal, Rafael Herrera Montero, Vicente Cristóbal o J.A. González Iglesias) u Ovidio (también por Rodríguez Tobal y J.A. González Iglesias).

Por todo ello, la pregunta que daba título a nuestra intervención en la mesa redonda que tuvo lugar en este Congreso acerca de la traducción de los textos poéticos latinos y que ahora intitula este trabajo, no era en absoluto un recurso retórico para exponer consejos o soluciones que dilucidaran el «problema» de la traducción de la poesía latina, toda vez que la cuestión no está ni mucho menos cerrada ni, por supuesto, quien esto suscribe dispone en absoluto de la competencia oportuna y mucho menos de una receta ideal. Pero, de dar una respuesta a ese interrogante (¿cómo traducir a los poetas latinos?), la primera tentación que nos asalta es la de despachar lacónicamente la cuestión diciendo que un poeta, al igual que un prosista, ha de traducirse bien o, como poco, que al menos debe intentarse –como supongo que han hecho y hacen todos los que se han puesto manos a la obra–, aunque otra cuestión anexa a esta decepcionante respuesta sea la de qué ha de entenderse por bien y desde qué punto de vista una traducción, fundamentalmente de un poeta, puede calificarse de bien hecha. Sin embargo, lo que sí es cierto es que una pregunta semejante parece que sólo cabe dirigirla a las traducciones de textos poéticos, pues curiosamente nunca, o casi nunca, lo es a las de los escritos en prosa: es obvio que se entiende que la traducción de la poesía conlleva una merma sustancial de los valores fundamentales del original que, hágase como se haga (esto es, en prosa o en verso), nunca será por entero satisfactoria.

Así las cosas, el problema que al traductor se le plantea a la hora de enfrentarse a los textos poéticos es de una naturaleza poliédrica e incumbe a muy variadas cuestiones. Desde nuestra perspectiva, se refiere, en primer lugar, no sólo al dilema de si hacerlo en prosa o en verso –dilema en el que, a nuestro juicio, no debe centrarse de manera exclusiva el problema–, o de si, haciéndose en verso, servirse del ritmo del verso original o, en su defecto, de cualquier otro de la lengua receptora que dé generosa y apta cabida al poema que se traduce¹¹. En segundo lugar, se refiere también al contenido, apresado en el texto por el léxico, la sintaxis y el propio estilo de cada autor –y también del género en el que aquél se inscribe¹²–, que el traductor ha de afanarse en ofrecer al lector (al cual no hay que olvidar cuando se traduce un texto, sea el que sea) echando mano de

11. Opciones para distintos tipos de verso latino pueden verse en J. LUQUE MORENO, *art. cit.*, pp. 79-93. Cf. también lo que J.A. GONZÁLEZ IGLESIAS apunta en su trabajo «Teoría y práctica de la traducción de poesía: Catulo», en G. HINOJO-J.C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Munus quaesitum meritis: homenaje a C. Codoñer*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 405-414.

12. Sobre la cuestión de la necesidad de atender al género del texto poético de cara a la traducción son ilustrativas las palabras con que Fco. Socas acompaña la suya de la obra amorosa ovidiana: «El aspecto más primario y llamativo de una traducción es el léxico. Aun siendo algo que permite ciertos recursos mecánicos de sustitución de palabra por palabra, hay un sinnúmero de matices que reflejar (...). Ovidio explota a conciencia el campo de los tecnicismos (...). La elegía antigua es un cuadro narrativo personal y mítico, género abierto, expansión y recreo verbal. De manera que es muy difícil para cualquier traductor recoger todo este juego de reverberaciones cultas y literarias» (cf. Ovidio, *Amores*, ed. de A. RAMÍREZ DE VERGER, trad. de Fco. SOCAS, Madrid, Alma Mater, 1991, pp. lxxiv-lxxvii).

ordinario del consabido criterio o principio de la fidelidad, es decir, de ese apego a todo lo dicho por el poeta que se traduce y que, acaso, tanto somete con sus servidumbres la voluntad re-creadora del traductor, el cual parece incapaz de zafarse de una dictadura tan férrea y directriz como la que le impone el texto del que se esfuerza en mantener, no ya exprimir de él, el sentido. Y, en tercer lugar, tiene que ver también, creemos, con la pregunta que cabría hacerse acerca de si todos los textos poéticos antiguos, escritos en verso, son en la misma medida poéticos por lo que se refiere fundamentalmente a su contenido y no tanto a su forma. De haber algo así como grados de poeticidad, sería necesario y exigible que el traductor arbitrara y calibrara esa poeticidad del texto que traduce en su tarea de re-crear en su traducción un nuevo texto poético análogo al original. De no tenerse esta precaución en cuenta, podemos traducir poéticamente (no en relación a la forma, sino al contenido) lo que no lo es ni lo hubiera sido antes de cargar nosotros las tintas en ese aspecto. En suma, se trata de si el debate o la reflexión sobre la traducción de textos poéticos antiguos ha de aplicarse a todo aquello que haya sido escrito sobre un esquema métrico, considerando que, aunque el verso y los elementos rítmicos y sonoros a él asociados constituyen parte del entramado de su sentido poético, también hay parcelas de la poeticidad de éste que no están exclusivamente asociadas a la forma, sino al contenido, tanto por lo que dice como por lo que es capaz de decir, esto es, de evocar al lector. Por ello, no hay que exagerar en nuestra traducción el valor poético de un texto por el hecho de que esté escrito en verso, de tal manera que, en consecuencia, resulta razonable plantearse con qué tono poético debemos revestir nuestra traducción, para no aportar elementos ajenos al texto original con la excusa o la pretensión de querer mantener los que consideramos que tiene.

Desde luego, habría que convenir primeramente en que no todos los textos antiguos escritos en verso son desde nuestra percepción poéticos (y creo que hay que hacer hincapié en este concepto porque suele argumentarse como la principal deficiencia de buena parte de las traducciones de textos en verso), de la misma manera que no todas las traducciones en verso de textos antiguos en verso resultan poéticas desde la perspectiva de lo que podemos considerar traducción poética; de ellos pueden que conserven el formato, pero lo que creo que comúnmente consideramos poético –que aunque no sepamos qué es, sí somos capaces de percibirlo– se llega a perder en bastantes, mientras que muchas en prosa ofrecen al lector la posibilidad de acceder a lo que de poético puede tener el texto –aunque pierdan otros elementos inherentes y propios del verso– y que, aparte de en la forma, reside en otros aspectos sobre los que construye el complejo edificio que es el poema¹³.

13. Así lo indicaba ya J. MAROUZEAU (*La traduction du latin. Conseils pratiques*, París 1963^s), señalando que el traductor, cuando se libera de los imperativos formales, es cuando adquiere la libertad necesaria para recrear el ritmo del texto que traduce y, con la conjunción del resto de elementos poéticos de éste, interpretar la impresión del original. En consecuencia –concluye–, una traducción en prosa es a veces poética, pero una traducción en verso no lo es casi nunca.

Por ello, es fácil convenir en que el componente de poeticidad que otorgamos a todos los textos antiguos escritos en verso –además de su lógica expresión versal– es lo que nos lleva a considerar que no pueden ni deben ser traducidos como los textos escritos en prosa, a los que habitualmente no se les concede el mismo *status* de sacralidad de que gozan los textos en verso. Ese carácter sacro de la poesía puede llevarnos a pensar que, mientras a los prosistas puede traducirlos cualquiera que conozca las herramientas imprescindibles para hacer comprensible el sentido del texto traducido, sin embargo a los poetas sólo pueden, o deben, traducirlos los poetas, como ya dijimos que apuntaba Marouzeau. Sería decepcionante pensar que sólo los que se autoproclaman poetas o los que son tenidos por tales disponen de la capacidad imprescindible para traducir poesía, aunque haya quien considere que, siendo así las cosas (esto es, que para traducir poesía hay que ser poeta), el arte de este tipo de traducción se puede aprender¹⁴.

Pero, en nuestra opinión, el problema serio que se plantea al traducir un texto poético radica fundamentalmente en el contenido, pero no entendido éste como el sentido que se exprime al volcar «lo que dice» el texto original a la lengua que traduce, sino el contenido que podemos definir como el sentido que surge con su poder evocador a partir de la disposición, aparte del ritmo, de los elementos constitutivos del poema en sus distintos órdenes –léxico, sintáctico y estilístico– de acuerdo también al contexto genérico en cuyas fraguas se ha forjado el poema (épica, lírica, elegía, epigrama, etc). Por ello, consideramos que debe tenerse por relativo, y en función de la pertenencia del poema a según qué género, el calificativo de texto poético que damos de manera general a todo lo que la poesía antigua ha producido en verso, ya que no tiene el mismo *status* poético, ni desde nuestra perspectiva ni desde la de los antiguos, un poema épico que una elegía o un poema lírico. Y al no tener idéntico valor poético, o peso poético, o capacidad poética –más evocadora y sintética en la lírica, más narrativa y figurativa, si se quiere, en la épica y la elegía, por ejemplo–, su traducción no tiene por qué regirse por los mismos intereses ni buscar idéntico fin, salvo aquel que afecta a la corrección y a lo que todos entendemos por buen gusto.

Por otro lado, suele hacerse hincapié en lo que se pierde en la traducción de un texto poético (el ritmo en las traducciones en prosa, algo del sentido en las traducciones en verso), pero no es común señalarlo en lo que nos podemos dejar al traducir un texto en prosa. ¿Qué se pierde, pues, cuando se traduce un texto antiguo en verso? El poeta Robert Frost decía que aquello que se pierde al traducir poesía es precisamente la poesía («Poetry is what gets lost in translation»¹⁵). En efecto, la poesía del poema reside en el propio poema; la que pueda ofrecernos una traducción será la de la traducción; ésta no es, desde luego, una imagen a

14. Cf. P. MASSEAU, *op. cit.*, pp. 708-710.

15. S. BASSNETT, «Transplanting the Seed: Poetry and Translation», en S. BASSNETT-A. LEFEVERE (eds.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Gran Bretaña, Cromwell Press, 1998, pp. 57-75, esp. 57.

tamaño natural del texto que traduce, pero cuanto más depositaria haya sido de los elementos que conforman el referido *status* poético de ese texto, más cercana estará del original, tanto en su condición de imagen, si no reflejada, sí refractada del poema, como en la de texto poético re-creado a partir del contenido original. No obstante, esta re-creación del texto traducido se ubica en un escurridizo y poco definido límite, el que a duras penas separa la traducción de los textos poéticos de la pura creación literaria y que –no es éste el lugar para debatirlo– tal vez habría que evitar¹⁶.

En definitiva, volviendo a la ramplona y simplista respuesta que planteábamos al principio, podemos concluir esta breve reflexión sobre cómo traducir a los poetas latinos volviendo a repetir lo ya dicho, esto es, que un texto en verso hay que traducirlo efectivamente bien, entendiendo «bien» como el gobierno al que someten a la traducción el buen gusto, que es de suponer asistirá siempre al traductor, y la oportunidad, es decir, la capacidad de hallar la expresión adecuada (formal o de sentido, o las dos a la vez) a la dimensión poética que considere que debe tener el texto traducido, dejándose llevar por aquel principio de la física que oportunamente podemos aplicar a nuestra cuestión formulando el optimista axioma de que es posible traducir poesía, sea como sea, porque a la hora de hacerlo «ésta no se crea ni se destruye, sólo se transforma».

16. Sobre la cuestión, véase A. PIQUER DESVAUX, «Poeta, traductor. De la traducción a la creación», *Anales de Filología Francesa* 12 (2003-2004) 357-369.

LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA LATINA

DAVID PUERTA GARRIDO

I.E.S. Luis de Góngora (Torrejón de Ardoz- Madrid)

Resumen: Resumen: La traducción de metaplasmos, tropos y figuras que se encuentran en una obra poética van desde la sencillez a la complejidad e, incluso, la imposibilidad de realizarse. En esta exposición se presenta una serie de ejemplos de diferentes hechos retóricos.

Palabras clave: Retórica. Figuras. Traducción.

Summary: The translation of metaplasms, tropes and figures which we can find in an poetic work may be both simple, complicated and even impossible to do. Several rhetoric facts are seen in this presentation.

Keywords: Rhetoric. Figures. Translation.

En primer lugar me gustaría agradecer al Dr. Vicente Cristóbal la deferencia mostrada hacia mi persona al permitirme participar en esta mesa redonda, sin duda interesante en gran manera, y en la que modestamente intentaré hacer algunos apuntes sobre la traducción de los fenómenos retóricos en un pasaje poético.

Si partiéramos de la base de que la poesía es intraducible, tras una reflexión no demasiado profunda percibiríamos que si traducimos en prosa, ya no respetamos la forma externa de su estructura en verso. Si, por el contrario, mantenemos la estructura de un poema, podemos utilizar un verso o estrofa diferente que el de la lengua de origen, con lo cual no estamos siendo totalmente fieles, en cambio, si intentamos mantener la estructura, parece que puede haber correspondencia, pero no equivalencia; en el caso de que la traducción del latín sea al español, o a cualquier otra lengua de carácter acentual, el esquema cuantitativo de las sílabas se debe resolver a través de un esquema propio de la lengua de llegada que desconoce este sistema, con lo cual tampoco respetamos la composición del autor.

Esta reflexión también puede realizarse en lo relativo al lenguaje figurado, debido a que en ocasiones los referentes culturales pueden ser otros y no remitir a las mismas realidades.

La traducción de determinados tropos, figuras tanto gramaticales como retóricas, puede resultar desde imposible hasta sencillísima. Dicha complejidad queda encuadrada en dos grandes aspectos. Por una parte, del grado de dificultad del fenómeno retórico y, por otra, del nivel de traducción que hay que desarrollar. No es lo mismo traducir en el bachillerato que en la universidad, ni existe la misma precisión elocutiva en la traducción del aula que en la destinada a la publicación.

Si echamos un vistazo a los mencionados fenómenos, veremos cómo los metaplasmos son fenómenos privativos del sistema de cada lengua por encontrarse en la esfera de la corrección idiomática, por lo que será difícil encontrar ejemplos de traducción. Así nos encontraremos dificultades para traducir fenómenos como los metaplasmos por adición, por supresión, por permutación o por sustitución. En todo caso sería posible alguna equivalencia, aunque difícil, en fenómenos referidos al *scriptum* (**prótesis**, **epéntesis**, **paragoge**, **aféresis**, **síncopa** y **apócope**), más difícil en algunos que afectan a la *enuntiatio* (**diéresis**, **sinicesis** o **sinalefa**) e imposible en las que afectan a la cantidad (**éctasis** y **sístole**), sólo realizando la correspondencia al sistema acentual, y aplicando lo que significan estos fenómenos en la lengua de llegada (ejemplo de **éctasis** sería Ciclope por Cíclope, con el desplazamiento de la sílaba tónica de una palabra a la posterior). Por el contrario, dentro de los metaplasmos es posible encontrar similitudes en las recurrencias fonológicas, casos como el *homeopróforon*, repetición de un mismo sonido al principio de palabras consecutivas, sería más sencillo de conseguir, así como la **aliteración** o la **similicadencia**.

En las figuras llamadas gramaticales no resulta demasiado difícil, podemos traducir sin dificultad un **pleonismo**, la **macrología**, el **sinatroísmo**, una **enálage**

o una **hipálage**. En el caso del conocido verso virgiliano *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (Verg. *Aen.* 6, 28), en donde los adjetivos habituales de la noche y de los caminantes se encuentran intercambiados. ¿Debemos destruir la hipálage o debemos mantenerla en la traducción? Creo que en este caso los adjetivos *obscuri* y *sola*, no se encuentran únicamente en sentido propio como mero intercambio de lugares y casos, sino que aportan algo más al contenido de sus núcleos, tal vez podamos observar cierto valor metonímico en ambas expresiones, la oscuridad y la soledad se sitúan en el interior mismo de los elementos que participan en el proceso.

Si hemos encontrado dificultad en los metaplasmos y en las figuras gramaticales debido a su conexión tan estrecha con la corrección idiomática, en el caso de los tropos se puede encontrar una dificultad que consiste en que la referencia entre los elementos intervinientes en el proceso trópico, en ocasiones, no es fácil de establecer, bien porque el lector desconoce dicha referencia bien por la dificultad misma que entraña.

Sirva como ejemplo el verso 69 de la primera de las Bucólicas virgilianas: ‘**post aliquot, mea regna, uidens mirabor aristas?**’

Observamos que tras un estudio detenido nos encontramos ante una **metalepsis**, que consiste en una superposición de tropos basados en la metonimia que se fundamenta en la relación orientada desde la causa a la consecuencia, mediante eslabones intermedios. Por ello, la **metalepsis**: ‘*post aliquas....aristas*’, seguiría los siguientes pasos paja>espiga>grano>cosecha>verano>año, secuencia en la que podemos percibir algunas relaciones sinecdóquicas (la paja es parte de la espiga y ésta lo es del grano; el verano es parte del año) y metonímicas de causa-consecuencia (grano/ cosecha/ verano). La traducción que realizáramos en ningún caso podría ser literal, pues decir: ‘**después de algunas pajas**’, tendría connotaciones sexuales ajenas al texto virgiliano. Por ello, habría que dar un salto cualitativo y traducir: ‘**después de algunos años, de algunas cosechas, de algunos veranos**’.

Sin llegar a estos extremos, en ocasiones algunas **metáforas**, **metonimias** o **sinécdoques** son difíciles de mantener. En el caso de la metáfora en ocasiones puede resultar demasiado categórico en la lengua de llegada como en el ejemplo de Livio (38,54): ‘<Cato> *allatrare eius <scil. Scipionis> magnitudinem solitus erat.*’ Texto en el que la metáfora del ladrido resulta muy severa hacia Catón, si bien lo que pretende conseguir es distinguir a los dos personajes, siendo Catón más primario que Escipión. Esto es lo que debería conseguir la traducción: más que la literalidad, el contenido que pretende transmitir.

En ocasiones, la metonimia que expresa la divinidad por la esfera de sus funciones puede causar dificultades de comprensión, si el lector no conoce previamente qué funciones se le atribuyen a tal o cual deidad. El ejemplo de Terencio (*Eun.* 732): ‘*sine Cerere et Libero friget Venus*’, provoca dificultad en la comprensión, si no se sabe que Ceres se relaciona con los productos de la cosecha, de la que se extrae la materia prima del pan, un alimento sólido, y que Líbero es Baco y se le considera el creador del vino y que Venus es la diosa del

amor. Creo que traducir por pan, vino y amor, sería más claro para el lector actual, pero, en cierto modo, desvirtuamos el ornato buscado por el autor y el mundo al que pertenecen los referentes. Además, si podemos resolverlo con una pertinente nota, problema resuelto.

Lo mismo puede ocurrir con alguna **sinécdoque** como *carina* (quilla), que se emplea en multitud de ocasiones para señalar a la embarcación completa, o como cuando Virgilio emplea *pinu flagranti* (Verg. *Aen.* 9, 72) por antorcha, sinécdoque de la relación establecida entre el género y la especie. En mi opinión debemos mantener la imagen a menos que sea incomprensible, por la misma razón de no alterar el mundo poético del autor.

Lo expresado para las metonimias de la divinidad también nos serviría para alguna **antonomasia**, como es el caso de *Saturnia*, hija de Saturno, y empleado habitualmente en la Eneida para referirse a Juno; a mi juicio, la solución es la correspondiente nota, manteniendo el tropo. Lo mismo podríamos decir de la **hipérbole** y de los *adynata*, que deben aclararse si la relación del lector con los referentes es lejana.

Por lo que respecta a las figuras de dicción no siempre son fácilmente trasladables a la lengua de llegada. En un primer lugar se encontrarían las figuras de repetición, en la que cabría distinguir entre repetición de palabras de igualdad estricta e igualdad relajada. Entre las primeras las hay en contacto (**geminación, anadiplosis, gradación**), parentéticas (**epanadiplosis**) o a distancia (**anáfora, conversión, compleción**). Este grupo de figuras no debería presentar dificultad en la traslación a la lengua de llegada, a no ser el tedio que pudiera producir el resultado, pero no deja de ser el reflejo del estilo de un autor y de la época a que pertenece. De un modo diferente nos debemos enfrentar a las figuras de repetición de igualdad relajada que puede afectar al cuerpo fonético o la significación de las palabras. La relajación de la igualdad del cuerpo fonético puede deberse a la composición fonética del cuerpo de la palabra (**adnominatio**), a la forma flexiva (**políptoton**) o la relajación del cuerpo fonético completo (**sinonimia**). La **adnominatio** es la que resultaría más difícil plasmar, debido a que en numerosas ocasiones no existe la posibilidad de volcar la figura por no haber semejanza entre los términos de la lengua latina y la lengua de llegada. Algunos ejemplos serían sencillos de mantener: '*lenones ... tamquam leones*' o en el ciceroniano (Cic. *pro Cluent.* 1,4) '*sic in calamitosa fama quasi in aliqua perniciosissima flamma*' y otros bastante más complicados: '*omnibus hominibus*', o en '*tibi erunt parata uerba, huic homini uerbera*' (Ter. *Heaut.* 2,13,115).

Las figuras emanadas de la relajación de la igualdad de significación de las palabras tienen la dificultad de que puede suceder que en el sistema de la lengua de llegada no haya correspondencia entre los términos. La **traductio**, que consiste en la repetición de un cuerpo fonético igual pero de significado distinto, es decir, la repetición de palabras homónimas, sería la más difícil de trasladar. Si se puede transformar en un **adnominatio**, aprovechando la evolución fonética, podríamos mantener al menos un elemento de ornato. Como ejemplo podemos proponer '*ueniam ad uos, si mihi senatus det ueniam*' (Her., IV,21,15), donde

la forma *ueniam*, en la primera posición remite a una primera persona del futuro imperfecto de indicativo del verbo *uenire*, y en la segunda al acusativo singular de *uenia*, *-ae*. Si traducimos ‘venga a vosotros, si el senado me concede la venia’, con un subjuntivo prospectivo en lugar del futuro, se podría llegar a mantener la oposición **venga/venia** con la creación de una *adnominatio* inorgánica. La *diáfora*, que consiste en diferenciar entre la significación normal de la primera posición y la significación enfática y exhaustiva de la segunda posición de la misma palabra, y su variante dialógica la *antanaclasis*, serían más fáciles de mantener porque se puede buscar una relación entre las variantes polisémicas del término traducido.

Las figuras por acumulación en general son más sencillas de mantener, valga el ejemplo del **epíteto** y del **polisíndeton**.

A las figuras por supresión se les puede aplicar lo dicho para las figuras de repetición, que a menos que peligre la *perspicuitas*, la claridad, se deben conservar: **elipsis**, **zeugma**, **asíndeton**. Sirvan de ejemplo asíndetos con los que se pretende una intensificación encarecedora: ‘*expecto uim edicti, seueritatem praetoris, faueo aratori, cupio octupli damnari Apronium*’ (Cic. *Verr.* 3, 11, 28), ‘*Dissimulant, et nube caua speculantur amicti, /quae fortuna uiris, classem quo litore linquant, /quid ueniant.*’ (Virg. *Aen.* 1, 156).

Sobre las figuras de orden: la **anástrofe**, el **hipérbaton**, la **epífrasis**, la **sínquisis** y el **paralelismo** mantenemos los mismos presupuestos. En cambio, en este caso, sí que puede aparecer comprometida la *perspicuitas*, la claridad, pues al modificarse el sistema del orden de palabras en la lengua de llegada, en este caso, el español, podría resultar que lo que en latín es figura de orden no lo fuera en castellano; con lo que quizá la forma de conseguir el efecto pretendido sería mantener el orden latino. En otros casos hay que intentar adaptar la traducción a los efectos estilísticos de la lengua de salida. Sirva como ejemplo de nuevo un texto de Cicerón en el que se separa un sintagma preposicional ‘*animaduerti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas diuisam esse partes*’ (Cic., *pro Cluent.* 1,4). El sintagma *in duas partes* se encuentra disociado en el texto original, sin embargo el español deja poco margen para mantener la separación: ‘He observado, jueces, que todo discurso de un acusador se haya dividido en dos partes’. Para intentar mantener el hipérbaton, la posibilidad menos agresiva es la de mover todo el sintagma a una posición anterior: ‘He observado, jueces, que en dos partes todo discurso de un acusador se haya dividido’, sería una traducción posible con un hipérbaton.

Para concluir, podemos indicar que las figuras de pensamiento, en general, son más adaptables al texto traducido, pues realmente, aunque se las incluye en el campo del ornato, es al de la *inuentio* a donde se las puede acomodar con mayor facilidad. Ciertamente es que si se encuentran combinadas con alguna figura de dicción, puede haber alguna dificultad añadida.

En suma, los fenómenos retóricos en una traducción de un texto literario intervienen de una forma capital, pues son la expresión de un modo de entender la expresión literaria. Por ello, debemos ser cuidadosos en su interpretación. Si

es posible mantenerlos, lo hacemos; si hay que aplicar ciertas adaptaciones, de igual modo; y, si hay que prescindir de ello, se deberían buscar alternativas o indicar con notas las licencias que realizamos. De todas formas, en un buen traductor se encuentra la capacidad de no desvirtuar la esencia de la expresión literaria del autor que se quiere transmitir.

EL ARTE DE TRADUCIR POESÍA LATINA: PARADOJAS Y ANALOGÍAS

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS
Universidad de Salamanca

Resumen: Se estudia en este trabajo una teoría de la traducción del latín entendida como técnica o *ars*. Se analiza fundamentalmente el vocabulario de Catulo, algunos de sus compuestos y términos irónicos; se trabaja también con el verso como unidad de traducción, se compara con traducciones anteriores y se relaciona con el Arte poética de Horacio.

Palabras clave: Traducción del latín; técnica, *ars*. Vocabulario de Catulo, *Ars Poetica* de Horacio.

Summary: This paper analyzes a theory of the translation of latin, understood as a technique or *ars*. Its fundamental scope is Catulo's vocabulary, some of its compounds and ironical terms. It works with verses as units of translation, compares them to former translations and seeks for their connections with Horace's *Ars poetica*.

Keywords: Translation of latin; technique, *ars*. Catulo's vocabulary, Horace's *Ars poetica*.

Me siento muy honrado por la invitación para que exponga en este foro de la Sociedad de Estudios Latinos mi visión de la traducción de poesía latina. Voy a tratar algunas nociones generales y algunas otras muy particulares, centradas básicamente en mi trabajo como traductor de Catulo.

1. CUESTIONES GENERALES: ALGUNAS PARADOJAS

Antes que nada hay que señalar una aparente paradoja: a medida que se reduce el espacio social de nuestra disciplina, aumenta la responsabilidad del traductor. Tal vez no sea exactamente una paradoja, pero lo que sí es paradójico es que sigamos manteniendo la vieja idea de que la traducción es una tarea última o marginal del filólogo clásico, incluso a efectos de evaluación científica, de nuestro propio currículum, cuando es evidente que ahora ya constituye una de nuestras responsabilidades fundamentales. Así va a ser sin ninguna duda en el futuro. Traducir a Virgilio o traducir a Séneca —el hecho de plantearse al Séneca poeta, me refiero ahora al trágico— cualquiera de estas cuestiones, no tiene nada que ver con el trabajo que realizan un médico o un físico al traducir un manual de un colega suyo extranjero. Es una operación totalmente distinta, efectuada microscópicamente, palabra por palabra, que debe ser valorada por la comunidad académica y científica de ese modo.

Si tenemos en cuenta la actual clasificación del conocimiento por parte del Estado, nos encontramos con que la Filología Latina pertenece a un ámbito más amplio formado por Artes y Humanidades. Es importante tenerlo en cuenta, porque la traducción debe tener un enfoque científico, pero no puede perder la perspectiva humanística ni, si fuera necesaria, la artística.

Hay otras dos restricciones a la hora de abordar nuestro asunto, que muchas veces funcionan como prejuicios sociales negativos: uno afecta a la poesía y otro al latín. Nuestra época los valora negativamente, por razones que quizá no sean tan distintas. Hay algo misterioso en cada uno de ellos. Además, cada uno es círculo concéntrico para el otro. Existe una poesía dentro del latín. Existe un círculo dentro de la poesía, que es la latina. Ese algo misterioso debemos entenderlo como una serie de dificultades de largo alcance que el traductor debe plantearse antes de su trabajo minucioso con las palabras. No todo puede aclararse aquí, pero sí ha de constar que se trata de cuestiones que sólo el traductor contemporáneo percibe. Sobre todo pensando en el público al que va dirigido.

El poeta Osip Mandelstam pensaba que los clásicos (lo llega a decir explícitamente de Catulo) nos esperan en el futuro¹. La traducción es la operación

1. O. MANDELSTAM, *Gozo y misterio de la poesía*, edición y traducción de Víctor Andresco. Barcelona, El Cobre, 2003, 21-22. Cfr. J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS, «Teoría y práctica de la traducción de poesía: Catulo», en G. HINOJO ANDRÉS – J. C. FERNÁNDEZ CORTE, (eds.), *Munus, Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, 405-414.

filológica más dirigida hacia el futuro. En primer lugar, porque el traductor empieza su labor fijándose un plazo que suele ser de años (rara vez es de unos meses, es decir que ocupa el futuro de la propia vida profesional y personal del traductor). Por encima de todo, el resultado de ese trabajo se piensa destinado a la generación que está en vigor y probablemente a las próximas, con unos parámetros que nada tienen que ver con los del autor que se traduce, ni probablemente con los del traductor, porque muchos de los cambios educativos afectan al horizonte que el filólogo otea en el momento de elegir cada palabra.

Yo tengo el prejuicio contrario al de nuestra época: tiendo a ver casi todo como poético; todo lo que nos llega, desde los grafiti pompeyanos hasta los poemas de Paladio sobre los injertos que en realidad son textos en verso. Cuando traduje esos textos de Paladio los sentí como más poéticos de lo que son, precisamente por el hecho mismo de estarlos traduciendo, y eso se aprecia en el resultado². Esa visión poética o «sobrepoética» puede ser buena para acercarse a los textos antiguos, porque la Antigüedad era una época poética. Lo cierto es que en todo lo que se escribió en latín se detecta un sentimiento que separa a los antiguos de nosotros, y sobre todo de nuestros jóvenes, en los que debemos pensar como lectores. El sentimiento claramente de la presencia de lo sagrado por doquier en el mundo antiguo, que ha dado en el mundo contemporáneo en todo lo contrario: hay una ausencia completa de los dioses, de Dios, de la divinidad. No ya como ateísmo, porque un ateo, hasta hace nada, se planteaba la negación razonada de la divinidad, cosa que ya ni siquiera sucede. Hay una suerte de ateísmo disperso, presupuesto, más cercano al nihilismo de facto que al razonamiento. La noción de eros, central en el mundo antiguo, ha sido sustituida por sexualidades variadas. La noción de amor creo que en gran medida también está caduca, o reducida a ámbitos no poéticos. En conexión con todo lo que acabo de decir, la naturalidad del mundo antiguo nos resulta ajena. Quiero decir: las represiones que había hasta hace nada, y las que empiezan ahora (las de la derecha cultural y las de la izquierda cultural), siguen dejando a los clásicos en una tierra de nadie que es muy atractiva para el traductor, pero muy difícil de transitar, porque se suman las dificultades propias de los autores antiguos con las complicaciones de la nueva época.

¿Se puede traducir a los poetas antiguos? Sí. En este caso la paradoja reside en que se puede traducir los textos, los poemas, los autores, pero el mundo antiguo puede resultar intraducible o irreductible al nuestro. En ese sentido planteo la idea de trabajar con grandes analogías, proyectar los textos latinos a espacios que puedan ser percibidos por los contemporáneos. Para decirlo de manera concreta: por ejemplo, las colecciones en las que se ofrecen. Cuando ellos escribieron no formaban el corpus latino decantado por los siglos, ni esperaban verse en

2. J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS, *Anónimos y menores: 12 poetas latinos*, Málaga, Llama de amor viva, 1996.

las colecciones de Gredos, ni de Cátedra ni de Akal. No eran pasado. No eran clásicos. En algunos sí notamos que se estaban autocanonizando (Horacio lo formula en el «Exegi monumentum», Virgilio lo implica más secretamente, con más elegancia). Hay algunos en los que se ve claramente que querían ser lo que son ahora, o sea, clásicos. Sin embargo, no hay en ellos voluntad de formar parte de un pasado tan zarandeado como lo conocemos ahora, en el que se han quedado los poemas escritos en lengua latina.

A la hora de elegir formatos la solución práctica no puede ser única. Todas me parecen válidas, puesto que nos movemos en el campo de las Ciencias Humanas, con ese lado humanístico y hasta artístico que no pueden perder. Siempre que se razone, que se gradúe, que seamos conscientes de las repercusiones reales que tiene. Entre los extremos de lo poético y lo prosaico, la traducción puede estar en verso o no, en prosa o no. Eso es indiferente. Y en poesía imitativa o en poesía que reproduzca los modelos clásicos modernos, es decir, endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos (los ritmos básicos de la modernidad clásica). Puede estar en prosa tensada poéticamente. Hay un verso muy interesante para la épica, el alejandrino, que da buen resultado para el hexámetro, sobre todo épico, no sé si tanto para el didáctico³. La prosa más filológica, o más científica, también resulta válida, pero tenemos que saber que sus consecuencias son distintas, y que una traducción de un poema más imitativa reproduce mucho mejor la música y lo que era el original, pero lo aparta de la poesía viva contemporánea, conectándolo con el texto antiguo de un modo tan fuerte que en algún momento lo he descrito con la imagen de los hermanos gemelos, para lo bueno, y a veces de los siameses, para lo malo. Pero sus ventajas didácticas son evidentes. Por otra parte, cuantas más traducciones tenga un clásico, mayor es su claridad y su vitalidad. En clase, si hay número suficiente de alumnos, es bueno recomendar que se lean distintas traducciones y se comparen. No debe haber soluciones exclusivas, aunque también es propio del trabajo humanístico mostrar nuestras preferencias, cosa que creo haber hecho.

Es fundamental situar la obra en una colección. Este aspecto literario que pone en el mundo el texto traducido. De alguna manera, más o menos concreta, el traductor tiene en mente la colección en la que va a situar el texto final, forma parte de su proyecto. Es obvio que debe haber colecciones de clásicos, pero los poetas tienen que figurar también en las colecciones de sus iguales: lo mismo que Plinio está en colecciones de Historia de la Ciencia, o Cicerón con Retórica o con Derecho, los poetas antiguos (al menos los más «modernos» de los antiguos) deben estar con los otros poetas, es decir en colecciones literarias (en Hiperión, en Visor, en Pretextos) en las que acompañen y lleguen a los lectores actuales.

Más paradojas. La de los idiomas: nunca se vio una juventud que supiera más idiomas y menos latín. Nuestros menores saben muchos idiomas modernos pero

3. LUCANO, *Farsalia*, (trad. de M. ROLDÁN), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.

ignoran esencialmente el latino. Se da la paradoja de la educación: teniendo medios económicos y un sistema educativo que permitiría educar a todos nuestros jóvenes como senadores romanos, los gobiernos, misteriosamente (o no tanto) deciden que no: no los forman con esa exigencia aristocrática que regía hasta hace unas décadas el bachillerato. En consecuencia, no les enseñan poesía, ni en latín ni en español, ni en ninguna de las otras lenguas, probablemente porque conocen las ventajas y los inconvenientes que tiene la formación literaria.

Eso obliga al traductor a elegir, a elegir palabras. Tengo la idea de incluso los textos bajos en el mundo antiguo se escribieron a la manera aristocrática que presidía la cultura grecorromana. Nuestra cultura, como mucho, es democrática. Ya hoy nos están inculcando los políticos la idea de que tenemos que ceder, que tenemos que rebajar, lo que indica claramente que es demagógica, es decir, nos proponen ir detrás de personas no letradas. En esta carrera descendente es imposible seguirlos. La educación puede ser solución o problema, según la decisión política. Cada palabra que uno elige está en función de eso. En esa precisión microscópica, donde el todo se decide en las partículas, el trabajo del traductor es idéntico al del poeta.

2. LO PARTICULAR. ALGUNAS ANALOGÍAS

Veamos algunos ejemplos muy aplicados. Cuando hablo de analogías, tengo en cuenta incluso en las puramente fónicas, lo cual no sé si es una seducción de poeta o de lector de poesía, o una trampa. Hablaré más adelante de *defututa*, el participio que Catulo aplica a Ameana. Ha sido muy bien traducido, esta misma mañana el Profesor Siles ofreció una posibilidad nueva. Yo «calqué» *defututa* por «requeteputa», guiado en principio por el hecho de que fueran las mismas vocales⁴. Hay algo en esas cercanías que puede tranquilizar la conciencia del traductor – por lo menos los sonidos.

No hará falta que les pida perdón por citar ejemplos tan sonoros. Ellos muestran que probablemente los textos clásicos van a ser los únicos incorrectos políticamente que van a llegar al futuro, como pasaba hasta hace nada. Así que ése es otro de sus valores maravillosos: que Catulo va a ser visto como gay por los heteros, como hetero por los gays, como homófobo, como retrógrado, como progresista, como intraducible (sí verbalmente, pero no en los contenidos), y eso me parece que es uno de sus valores.

Empecemos por algunos hechos léxicos y morfológicos. El primero, el desuso actual del subjuntivo yusivo (que hace que resulte raro el doblaje de muchas películas, en las que *let's go* se traslada por «vayamos»). Voy con el caso más

4. CATULO (2006), *Poesías*, edición de J.C. Fernández Corte, traducción de J.A. González Iglesias, Madrid: Cátedra.

célebre: 5,1: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*. La tentación es traducirlo por el presente de subjuntivo, que se mantiene intacto en el paradigma de la lengua, pero en el habla no. Pragmáticamente, sería muy raro que un chico le dijese a su novia: «vayámonos de viaje». Le diría: «vámonos». El presente de indicativo, el infinitivo, y el imperativo se usan más. «Vivir, Lesbia, y amar. Vamos a ello».

Catulo se dirige a los versos endecasílabos. «persigámosla y reclamémoselos» sería el calco correcto para *persequamur eam et reflagitemus*. En definitiva, se trata de evitar los yusivos que no sean imperativos directos, especialmente los pronominales. En su lugar es preferible emplear «a+INFINITIVO». El resultado en ese caso es más natural, e implica la orden, como sucede en el subjuntivo yusivo: «¡A por ella ahora mismo, a reclamárselo!»

Los diminutivos y los juegos de palabras son también síntomas de cada época, y a ellos tiene que adaptarse el traductor. En el poema 26 Catulo empieza con un diminutivo importante, porque marca el tono de su discurso: *villula*. Por eso hay que intentar mantenerlo. La pequeñez es irónica:

Furio, no está ese chalecito tuyo
expuesto al soplo de los cuatro vientos,
ni al del sur ni al poniente,
ni al destemplado norte ni al levante,

opposita es a la vez «hipotecada» y «expuesta». La destrucción se cierne sobre la finca. El viento metafórico se encarga de ello. «Soplar» expresa la destrucción, («ventilar/se» también hubiera valido):

sino sólo a que quince
mil doscientos sestercios
te lo soplen. Ay, ése
viento sí que da miedo y sí que apesta.

La importancia de ese viento metafórico e irónico me ha llevado en este caso a rebajar la tensión cultural en los nombres de los vientos, aunque no del todo, dejándole cierto gusto marinero. Mantener los originales (Bóreas /Austro /Aufeliota /Favonio) habría hecho incomprensible el juego de palabras y, en definitiva, todo el poema tal como lo proyecto.

Un capítulo aparte merecen los compuestos, mucho menos frecuentes en latín que en griego. A veces se detecta en ellos la creatividad del poeta, que debe ir seguida por la del traductor. Éste puede mantener los compuestos, crear nuevos y añadir otros que no estaban en el original. Vamos a verlo. En Catulo 22, *caprimulgus* puede trasladarse literalmente por ordeñacabras. «Des-tripaterrones» es un compuesto añadido, que amplifica *fossor* en armonía léxica y métrica con el anterior. Este segundo compuesto refuerza el matiz despectivo del retrato.

Cuando tú lo leas, aquel elegante
 Sufeno educado, te parecerá
 un ordeñacabras, destripaterrones:

En el 53 se plantea un pequeño gran problema con *salaputium*. El formato compuesto del vocablo latino requiere alguno que resulte análogo en español, y con un significado lo más próximo posible. También debe transmitirse el tono jocoso:

Alguien me hizo reír el otro día
 en un juicio. Acabó mi amigo Calvo
 de exponer los delitos de Vatino
 magistralmente, y un admirador
 levantando las manos desde el público,
 gritó literalmente: «¡grandes dioses!,
 ¡bravo, qué bien se expresa el Pichabrava!»

Salaputium no es la expresión esperable en un juicio. Por eso dice *ait haec*: «gritó literalmente». *Haec* no sólo anticipa, sino que confirma la literalidad de lo que se dice, es una cita. Traduzco *salaputium* (que Aníbal Núñez traslada por «pichacorta»⁵) por «pichabrava», y lo conecto con una amplificación: «bravo» y «pichabrava» invocan una excelencia a la vez verbal y sexual. *Salax mentula*, que es como entiende Bickel *salaputium*, es exactamente «pichabrava». Por otra parte *salaputium disertum* alitera y resulta rotundo. «Bravo», como «picante», puede aplicarse tanto a las personas como a los alimentos. Pensemos en las patatas bravas. Y de manera mediata o inmediatamente remite a la boca y al sexo.

Este es el momento de ver el 59, 5.

Rufa la boloñesa se la mama a Rufito,
 la mujer de Menenio —la habéis visto a menudo
 entre tumbas, robando manjares de las piras—.
 Andaba tras un pan que cayó de una hoguera
 y acabó recibiendo *una rotunda tunda*
del tuestafiambres que va medio rapado.

«Rotunda tunda» es analogía para *tunderetur*, que es casi un palíndromo de letras y desde luego lo es de vocales. Casi aliteración y onomatopeya de los golpes, en un verso tan sonoro como *ab semiraso tunderetur ustore*. Ya Rodríguez Tobal había cambiado el orden de los compuestos (*ustore/semiraso*), es decir, había traducido el simple por compuesto y viceversa: «un quemamueertos calvo la

5. Núñez, A., *Obra poética*, Volumen 2, ed. Pujals Gesalí, E., R. de la Flor, F., Madrid, Hiperión, 1995.

muele a palos»⁶; Es la solución de Aníbal Núñez: «era molida a palos / por el quemacadáveres rapado»). En mi caso he añadido otro compuesto. La única ventaja de «tuestafiambres» es que actúa a la vez en el plano funerario y en el culinario, como la mujer que roba comidas de las piras funerarias. Cabe en una palabra una anfibología que anima todo el poema y lo resume. Dificulto un poco la comprensión, pero es un poema que necesitaba nota en cualquier caso.

No siempre hay que introducir un compuesto tan raro, para realidades tan infrecuentes. *Otium* y *otiosus* son términos centrales en Roma. Los hemos visto en más de un poema de Catulo. El ocio está vinculado a la creación literaria y a la vida patricia. En una cultura del trabajo como la actual (por capitalista o por socialista) adquiere unas connotaciones negativas que sólo cierto neopaganismo contemporáneo ha podido redimir. Todo eso es un enorme problema comprimido en manos del traductor. Catulo critica el *otium* en el poema 51, desde la ironía. Por eso mismo todos los traductores tienden a dejarlo como «ocio». Pero cuando es un *otium* serio y hasta noble, el traductor debe tratarlo con más cuidado. En el poema 10 *Varus me meus ad suos amores / uisum duxerat e foro otiosum*:

Mi buen amigo Varo desde el foro,
donde yo me encontraba haciendo nada,

Tenemos a nuestra disposición el paso siguiente, ya en el poema 50: *hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis*,

Ayer, Licinio, el dulce no hacer nada
se fue en entretenernos escribiendo

«El dulce far niente», que nos viene de Italia como los poemas de Catulo y ha pasado por la cultura popular del siglo XX, probablemente sea la mejor analogía para *otiosi*, que en rigor es intraducible, por las connotaciones que implicaba. Ése es el neopaganismo del que hablaba antes.

A veces es bueno tocar mínimamente el latín, de modo que la traducción suene aparentemente igual. La identidad de vocablos, que no puede ser real, dado lo que hemos expuesto, encubre una analogía. Así en el 55: *adde huc plumipedas volatilesque*. Gusta al lector como le ha gustado al traductor comprobar la continuidad entre lenguas y entre literaturas, demostrada en un verso y dos palabras «Ni aunque le añadieras / los plumípedos todos, los volátiles». Aunque plumípedos y volátiles allí se refiera a dioses y héroes, mientras que entre nosotros, despojados de la divinidad y de la heroicidad, como ya he señalado, se haya restringido a los animales.

El mantenimiento del latín puede venir de la mano de los cultismos. En 64,49, *tincta tegit roseo conchyli purpura fuco*, casi podemos calcar un verso de la misma extensión: «lo cubre / púrpura que pigmenta rojo licor de múrice.» Tam-

6. Catulo, *Poesías Completas*, (trad. Rodríguez Tobal, J.M.,) Madrid, Hiperión, 1992.

bién puede fundarse la analogía en los grados similares de arcaísmo: «nauta» es al español lo que *nauita* al latín. Cada uno de ellos en su lengua resulta poético y aporta un gusto arcaico o extranjerizante. Nauta tiene una ventaja: astronauta y, sobre todo, internauta lo han actualizado rabiosamente. Estamos en 64, 175 *perfidus in Cretam religasset nauita funem*, «y no amarrara en Creta aquel maldito nauta». El traductor puede fundar nuevas aliteraciones («maldito nauta») para trasladar analógicamente las antiguas: (*perfidus in Cretam*). En cuanto a la necesidad de un arcaísmo que no tradujese *nauita* por «marinero», había sido apuntada ya por Rodríguez Tobal («el malvado marino») y por Pérez Vega y Ramírez de Verger («pérfido navegante»)7. Ambos buscan cuidadosamente un análogo de *nauita*.

Las semejanzas fónicas pueden ser un buen criterio para lograr una traducción analógica, que al final dé cuenta muy aproximada del original. Creo que es recomendable explorarlas cuando el término ofrece dificultades vinculadas al tabú. Voy a exponer: *defututa* por «requeteputa»; *fututiones* por «revolcones»; *deprecor* por «despotrico»

Al principio del poema 41 evito el nombre propio al principio. *Ameana* suena raro y mal, disturba la comprensión porque puede inducir a lecturas específicas. Lo importante es que se trata de *puella defututa*. Aquí se ve la polivalencia de *puella*. Elijo «requeteputa», sinónimo de «archijodida» (Vicente Cristóbal)8, «jodida por todos» (Arturo Soler)9, «manoseada» (Dolç)10, «bien follada» (Ramírez de Verger), «la muy jodida niña» (Rodríguez Tobal). «Requeteputa» suena igual que *defututa*, rima con ella en consonante e incluye la misma secuencia vocálica. Mantiene el *pu-* de *puella*, que en última instancia es del de «puta». Lo que no es poco para la palabra final y central de un verso, según cada texto. Como ya he indicado, desplazo el nombre a la segunda línea. El estilo popular, deliberadamente vulgar, me ha llevado a suprimir el nombre de la moneda en la tarifa, pues queda claro a qué se refiere y juego con aquel anuncio del taxista que decía lo que ella aquí, para sus correspondientes honorarios:

Esa requeteputa
que se llama Ameana, me ha informado
de su tarifa. Ha dicho: «son diez mil».
Ni más ni menos. Semejante tía
de nariz un poquito contrahecha,

Ya Aníbal Núñez había evitado nombrar la moneda desusada: «Ameana, la muy jodida11 / me pidió diez mil contantes.»

7. Catulo, *Poemas*, (trad. Ana Pérez Vega y Antonio Ramírez de Verger) Huelva, Fundación El Monte, 2008.

8. Cristóbal López, V., *Catulo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996.

9. Catulo, *Poemas*, Barcelona, Planeta, 1996.

10. Catulo, *Poesías*, trad. Dolç M., Madrid, CSIC, 1997.

11. En este caso, por tratarse de un adjetivo sustantivado, creo que la lectura podría ser más vulgar que la escritura: «la muy jodia».

Por otra parte, uno de los sentidos de *puella* cuando es despectivo queda recogido por «tía». Y el de *ista* por «semejante». «Semejante tía» resulta un sintagma actual que equivale perfectamente a lo que Catulo quiso decir con *ista puella*. Ya he defendido que el diminutivo puede mantenerse cuando significa: *naso turpiculo*: «un poquito contrahecha».

Pocos términos más transparentes y más difíciles que *fututiones*, que aparece en 32, 7-8: *sed domi maneat paresque nobis / nuvem continuas fututiones*. Buscar un vocablo con semejanzas fónicas conduce a un resultado eficaz poéticamente: «quédate en casa y preparada para / los nueve revolcones sucesivos. La palabra vulgar, perfecta para el significado es «polvos». Así lo vieron:

Ramírez de Verger: «quédate en casa y dispónete a / echar nueve polvos seguidos»

Aníbal Núñez: «preparate a que echemos / nueve polvos seguidos»

Rodríguez Tobal «Mejor quédate en casa preparada /para echar nueve polvos sin parar»

Bartolomé Segura. «Quédate en casa y prepárame /nueve polvos consecutivos».

En cambio «revolcones» para *fututiones* no es exacto. No siempre el revolcón implica la consumación sexual. Pero la semejanza de sonidos puede ser tan válida como la de significados. La analogía debe funcionar en ese nivel material del poema.

Por eso mismo me atrevo a traer el ejemplo del poema 92: «*deprecor illam / assidue, uerum dispeream nisi amo*: «despotrico / contra ella a todas horas. / Pero si no la quiero, que me muera.» Traduzco *deprecor* por «despotrico» movido por la semejanza sonora en primer lugar. Ambos se componen similarmente (*de-precor*; des-potro). Sus integrantes son muy distintos, uno apela a los dioses y otro a las bestias. Pero el significado acaba siendo muy cercano, pues despotricar, según la Real Academia Española es «hablar sin consideración ni reparo, generalmente criticando a los demás».

Otras analogías sonoras pueden reproducir la rima interna. Oigamos el principio del 54: *Othonis caput oppido est pusillum, / et eri rustice semilauta crura*. Sus secuencias vocálicas (O-I-O-U-A) pueden mantenerse, aunque sea de otro modo: «El capullo de Otón es diminuto. / Las piernas de Herio, sucias y palurdas.» A partir de ese punto he añadido rimas finales entre versos, que lógicamente no estaban en el original: «El pedo de Libón, sutil y fino. /Ojalá, si no todo lo que escribo, /que esto os moleste a ti y a ese Fuficio, /el viejo recocado. Nuevamente / mis yambos, aunque no se lo merecen / te van a cabrear /¡oh general sin par!». Sentada esa lógica de la rima (interna o final), puede lograrse una aceptable traducción rimada para *unice imperator*: «oh general sin par».

En 57 se reiteran los diminutivos: *uno in lecticulo erudituli ambo*: «Los dos han recibido la instrucción /en un solo colchón. /Todo muy *chic*.» Intento recoger la rima interna (*lecticulo erudituli*), dar un doble sentido a instrucción (militar y erótico) y captar lo que los diminutivos aportan de lenguaje afectado y excesivamente elegante, incluso pasado de moda: *chic*.

Prefiero concluir estos ejemplos con un texto noble, el 101, muestra insuperable de *pietas*. Un poema serio, romano, cercano a la perfección. Imita a Meleagro y anticipa a Virgilio. En él, como otros traductores, he intentado mantener tres veces la palabra *frater*, consustancial a la eficacia del rito, y salvar de algún modo el *ae et uale* final. Para *ae* he optado por que el poeta describa lo que dice: «me despido» y para *uale* nuestra fórmula habitual de despedida, distinta en su significado, pero análoga en su función de saludo definitivo, que nunca más se dirá:

Muchos países he atravesado
y muchos mares. Y aquí llego, *hermano*,
ante esta infortunada tumba tuya,
para darte los últimos honores,
los propios de la muerte, y dirigirme
inútilmente a tu ceniza muda,
ya que el destino te apartó de mí,
mi pobre *hermano*, ay, injustamente
perdido. Pero ahora estas ofrendas
han llegado hasta aquí, según la antigua
costumbre que heredaron nuestros padres,
con toda mi tristeza ante tu tumba.
Acéptalas, que vienen empapadas
por el llanto fraterno. Y para siempre,
hermano mío, me despido. Adiós.

3. CONCLUSIÓN

Todos los ejemplos anteriores eran de Catulo. En el *Arte poética*, que estoy traduciendo ahora, Horacio se dirige a los Pisones con una bella expresión, cargada de peligros si el traductor se pone en el lugar de Horacio y pone a sus lectores en el lugar de unos jóvenes de principio del siglo XXI. Horacio exclama: «*Vos, o / Pompilius sanguis*», si uno traduce «Oh, sangre de Pompilio» (ya no digo «Oh sangre pompilia»), no hay quien lo entienda. Haría falta una nota. En cambio, cualquier ciudadano romano sí sabía que Pompilio era Numa y que éste era un rey, concretamente el Sabio. Algo así como decir Alfonso X, que implica que es rey y sabio. Probablemente «Oh» tampoco se diga ya mucho; un adulto dirigiéndose a unos jóvenes a los que instruye no inicia su vocativo con «Oh». Es probable que «sangre de» suene excesivamente remoto, y entonces haya que decir «Vosotros, descendientes del rey Numa», y ya ni siquiera poner nota. Ésta es una responsabilidad que nosotros como profesionales liberales debemos administrar. No sólo como funcionarios del Estado sometidos a tediosos controles que en nada ayudan a nuestro trabajo libre. Invoco nuevamente el lado humanístico y creativo de nuestra profesión, que tiene su mayor expresión en la tarea de

traducir. Tenemos que tener en cuenta que a veces nos sentimos vigilados por el resto de nuestros colegas y traducimos para ellos, lastrando el texto final innecesariamente.

Termino. He intentado mostrar algo que ya todos sabíamos. (Ésa es otra de nuestras ventajas respecto de las ciencias naturales). He intentado mostrar que traducir constituye una tarea preciosa, minuciosa, placentera, y comparable a la creación. Por eso mismo aplico a la traducción lo que les dice Horacio a los Pisones, refiriéndose a la creación: «Vosotros, que sois sangre del rey Numa /, rechazad el poema que no hayan / muchos días y muchas tachaduras / diez veces sujetado y corregido / con perfección de estatua bien pulida».

LOS TÉRMINOS RELIGIOSOS EN LUCRECIO: ¿ES EL POETA UN ATEO, UN LAICO, UN SIN-DIOS (UN AGNÓSTICO, UN DESCREÍDO...)?

CARMEN BARRIO DE LA FUENTE
IES Gabriel Ciscar, Oliva (Valencia)

Resumen: Lucrecio es un personaje peculiar en la cultura romana– y no sólo en la poética–. En principio, su adscripción al Epicureismo le aleja del perfil general del intelectualismo de la época y a las tendencias más generalizadas. Intentamos, a través del estudio de los términos religiosos que utiliza, averiguar qué hay de cierto en esa oposición a la situación de su época y a los valores generales romanos. Si su *religio* es «superstición» –como se suele afirmar– ¿qué es para él lo *sacrum*, lo *sanctum*, el *numen* y demás elementos de la religiosidad de su época? ¿Realmente fue un descreído o simplemente un diletante que aceptó una filosofía crítica con la sociedad de su época? Pretendemos acercarnos a su concepción religiosa «inconsciente», no tanto a partir de «lo que dice», sino a partir de lo que «no quiere decir» –o no es consciente de decir– cuando trata otros temas. A través del estudio de un «descreído» trataremos de acercarnos a la ideología de la época y hacer un estudio de los aspectos estructurales de las creencias religiosas (y, por tanto, políticas) tardorrepublicanas.

Palabras clave: *Religio- vulgus -pietas.*

Summary: Lucretius's profile is an unusual one in Roman Culture- not only in poetics. For a start, his support of Epicureism sets him apart from most of the intellectuals/scholars of his time and makes him stand against the most common trends. We intend to find out to what extent he disagrees with the situation of his age and with Roman values by studying the religious terms that he uses. If his *religio* is «superstition» as it is commonly agreed, what are *sacrum*, *sanctum*, *numen* and all the other religious elements of his time for him? Was he really an unbeliever or rather just a dilettante who accepted a philosophy which was critical of the society of those days? We have tried to approach his «unconscious» religious conception, taking as a

starting point rather than what he actually says, what he «will not say» or else what he says unintentionally when he is dealing with other subjects. By studying an unbeliever we aim at approaching the ideas of his time and understanding the structural aspects of the late Republican religious (and therefore, political) beliefs

Keywords: *Religio, vulgus, pietas.*

Decía Varrón, y lo recogía Agustín de Hipona, que existían tres tipos de teología: mítica (*mythicon*), propia de los poetas, física (*naturale*), de los filósofos; y civil (*civile*) del pueblo (*populi*)¹. Nos encontramos ahora ante una obra que recoge las tres posibles «visiones» teológicas. Por ello, hay que leer a Lucrecio tres veces: la primera vez como epicureista –lo que recogen todos los manuales de Historia de la Literatura y de Historia de la Filosofía; la segunda vez, como poeta, faceta apreciada ya por sus contemporáneos; la tercera, como ciudadano romano de la época tardorrepública. Sólo a partir de esta triple lectura, podremos acercarnos a la visión peculiar que tiene sobre la religión y sus implicaciones. Sus facetas de epicureista y de poeta han sido bien estudiadas y pero nos interesa sobre todo el Lucrecio-ciudadano.

Nuestro sistema de estudio es aproximarnos al autor a partir del vocabulario que elige para componer su obra. En la elección de un determinado término (y en el hecho de rechazar otro) hay una voluntad y un subconsciente que condicionan.

Que Lucrecio intenta explicar las teorías epicureistas en su obra, es bien sabido e incuestionable. Que en líneas generales la teoría de Epicuro viene a defender la necesidad de eliminar el temor a los dioses y la de desprenderse del temor a la muerte, también es bien sabido. Lo primero se consigue afirmando que la perfección de los dioses es tal que están más allá del hombre y de su mundo, que son indiferentes a los destinos humanos; lo segundo se alcanza al reconocer que la sensación de la muerte se extingue al morir. La felicidad epicúrea se identifica con la ataraxia, un estado sin temor, ni dolor, ni pena ni preocupaciones. De los dos temores paralizantes, nos centraremos en el primero: el temor a los dioses, que en el poeta viene definido por el concepto de *religio*. Las connotaciones negativas de ésta última son evidentes: baste comprobar las referencias y adjetivaciones que acompañan a las alusiones a un *religio* castradora y aterradora² Pero lo que no nos parece tan evidente es que este término *religio* sea identificable con la superstición, a pesar de que esta afirma-

1. Agustín, CD, 6,5,1.

2. *Humana ante oculos foede cum vita iaceret//in terris oppressa gravi sub religione*, 1,62-63; *illa// religio peperit scelerosa atque impia facta*, 1,81-82; *tantum religio potuit suadere malorum* 1,101; *his tibi tum rebus timefactae religiones// effugiunt animo pavidae mortisque timores// tum vacuum pectus licunt curaque solutum* 2,44-46; *dum vera re tamen ipse// religione turpi contingere parcat*, 2, 659-660.

ción se haya convertido en un lugar común que todos los estudiosos repiten. ¿Lucha contra la superstición Lucrecio? Desde luego el término no aparece mencionado ni un sola vez en todo el texto. Lucrecio levanta su voz contra la *religio*. ¿Es equiparable a la *superstitio*? La *religio* es una creación latina específica, sin correspondencias en otras lenguas, por lo que se suele recurrir a la etimología para aportar luz a este aspecto, pero ni siquiera en este punto hubo ni hay un acuerdo y se defienden diversas posturas a partir de la propia concepción que de lo religioso se tiene. En algunos casos se pone en relación el término con el verbo *relegere* y *legere* —«coger, recoger, elegir³»— opción defendida por Cicerón⁴ Esta interpretación implica una elección, una voluntad humana para con los dioses; no se trata de una imposición negativa, sino de un valor positivo, hay un reconocimiento voluntario de la existencia de seres superiores y de la necesidad de rendirles culto. Otra explicación, que deriva *religio* de *religare*⁵, opción abrazada incuestionablemente por Lucrecio⁶. Hace de la *religio* un actante, un elemento agente, frente a la concepción paciente de la etimología anterior: el hombre no cumple sus obligaciones religiosas libremente, la religión lo ata y condiciona, es constrictiva y alienante, está suspendida, amenazadora, sobre los creyentes como la espada de Damocles⁷,

3. Suetonio, *Aug.* 35: *...et splendorem redegit duabus lectionibus: prima ipsorum arbitratu, quo vir virum legit...* Cf. A. ERNOUT - A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, 19674, segunda impresión corregida y ampliada de la 4ª edición de 1959 (1ª ed. París, 1932) s.v. *Lego*.

4. Cicerón, *ND* 2,72: *nam qui totos dies precabantur et immolabant, ut sibi sui liberi superstites essent, superstitiosi sunt appellati, quod nomen patuit postea latius; qui autem omnia quae ad cultum deorum pertinerent diligenter retractarent et tamquam relegerent, [i] sunt dicti religiosi ex relegendo, [tamquam] elegantes ex eligendo, [tamquam] [ex] diligendo diligentes, ex intelligendo intellegentes; his enim in verbis omnibus inest vis legendi eadem quae in religioso. ita factum est in superstitioso et religioso alterum vitii nomen alterum laudis.* Aunque la forma *relegere* es frecuente en latín clásico, de *religere* sólo aparece —y con poca frecuencia— *religens*. La misma etimología cicero-niana para *religiosus* está recogida por Isidoro, *Et.* 10,234. Actualmente es defendida esta etimología por A. WALDE - J.B. HOFMANN, *Lateinisches etymologisches 5Wörterbuch*, 2 vol., Munich, 19825., s.v. *Religio* y E. BENVENISTE., *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid, 1983 (*Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., París, 1969), 400

5. Admitida explícitamente por Lactancio, (*Div. Inst.* 4,28,2) Tácito, Agustín de Hipona y Servio (*Aen.* 8,349). Esta interpretación es defendida en la actualidad por P. BOYANCÉ, «Les origines de la Religion Romaine. Théories et recherches récentes», *Études sur la Religion Romaine*, Roma, 1972, 1-16 (aparecido anteriormente en *IL* 7, 1955, 100-107)., 1; M. KOBBERT, «*Religio*», *RE* I A, 1, 565-575.; y por A. ERNOUT - A. MEILLET 1932 (1967) s.v. *Religio*.; R. SCHILLING, «*L'originalité du vocabulaire religieux latin*», *RBPh* 49, 1971, 31-54 (*Recogido en Rites, Cultes, Dieux de Rome*, París, 1979, 30-53), 40-43; id «*Religion Romana*», *Historia religionum. Manual de Historia de las Religiones. I-Religiones del pasado*, dirigido por C. J. BLEECKER - G. WIDENGREN, Madrid, 1973, 435-479 (1ª ed. en inglés, Leiden, 1969), 436. Otra explicación, de Marsurio Sabino (cf. Gelio, 4,9,1) pone en relación *religio* con *relinquere* —actualmente es rechazada, pero nos ilumina algún aspecto del valor restrictivo de la religión.

6. *Et artis// religionum animum nodis exsolvere pergo* (1, 931-932 y 4,7-8); *his tibi tum rebus timefactae religiones// effugiunt animo pavidae mortisque timores// tum vacuum pectus licunt cauraque solutum* (2, 44-46); *religione refrenatus en forte rearis...* (5,114).

7. *Nec iam religio divom nec numina magni// pendebatur enim: praesens dolor exsuperabat* (6, 1271-1272)

domina al vulgo como un dueño cruel⁸. La ignorancia⁹ es la causa del temor a los dioses¹⁰ y del poder que éstos ejercen sobre los hombres: pero son los propios hombres voluntariamente¹¹ los que se someten a este fanatismo¹²: Ese temor sólo puede ser vencido con la razón, con la Verdad, con el conocimiento (es decir, con la comprensión y aceptación de la doctrina epicúrea). Este valor activo queda probado por la personificación de la *religio* en la exposición del esfuerzo titánico que Epicuro realiza para luchar contra el monstruo. Dibuja la *religio* como un ente terrorífico que ataca desde el cielo (incluso tiene *caput*). Epicuro el héroe valiente (*primum Graius homo*. 1,66) que se enfrenta a la bestia (en lid desigual)...pero la religión será abatida y pisoteada (*religio pedibus subiecta* 1, 78). Esta idea de «atadura» religiosa, implicaría para Lucrecio no sólo el respeto, sino también un temor contra el que hay que luchar. ¿Es eso la superstición? En la concepción actual, la superstición es – y cito a la RAE– «Creencia extraña a la fe religiosa y contraria a la razón» o «Fe desmedida¹³ o valoración excesiva respecto de algo». ¿Lo es para los romanos? Desde luego, para Lucrecio la religión es contraria a la razón (aunque las religiones no se caracterizan especialmente por ajustarse a ella, añadimos nosotros), pero la desmesura de las creencias depende más bien de la perspectiva de quién lo valora (posiblemente para un ciudadano romano, observar a un creyente moderno con sus ataduras y sus restricciones morales, sus dogmas y su fe le parecería altamente sospechoso y evidentemente supersticioso). No habla el poeta del exceso de meticulosidad en el culto, sino del cumplimiento de éste. Creemos que en Roma la *superstitio* implica un exceso de celo en el cumplimiento de los deberes para con los dioses. (y –quizás– un componente privado que la religión estatal rechaza). No crítica Lucrecio estos abusos, sino las ataduras de la propia religión.

Queda determinar, en consecuencia, qué es la *religio* para el poeta. Para ello, hemos recurrido al estudio contextualizado –para una posterior interpretación– de los demás términos del campo semántico de la religión y de su uso. Los hemos organizado en dos grandes grupos: por una parte, los que tienen que ver con las ceremonias y sacrificios (en el sentido etimológico del término), ya sean sustantivos, adjetivos o verbos, ya sean objetos o personas¹⁴; otro grupo

8. *Rursus in antiquas referuntur religiones//et dominos acris adsciscunt, omnia posse//quos miseri credunt.* (5, 86-88 y 6, 66-68).

9. *Rationis egestas*, 5, 1211.

10. *Divom metus*, 3, 982; 5, 73; *metu numine divae [Cibeles]*, 2, 623; *formidine divum*, 5,1218; *divum timore*, 5, 1223.

11. *Ergo perfugium sibi habebant omnia divis//tradere et illorum nutu facere omnia flecti*, 5,1186-1187.

12. *...et faciunt animos humilis formidine divom//depressosque premunt ad terram propterea quod//ignorantia causarum conferre deorum//cogit ad imperium res et concedere regnum*, 6,58-61; *O genus infelix humanum, talia divis//cum tribuit facta atque iras adiunxit acerbas!*, 5, 1195-1196.

13. La misma idea la presenta Cicerón, *ND*, 1, 117: *Superstitionem tollunt, in qua inest timor inanis deorum...*

14. De los términos estudiados corresponderían al primer grupo: *vates, fanum, ara, altarium, templum y delubrum, mactare*.

estaría formado por todas las palabras que designen aspectos abstractos de la religión, incluidos los propios dioses¹⁵.

Lo primero que nos ha llamado la atención es la relativa escasez de términos religiosos, a pesar de que es un tema que ocupa una gran parte de su obra. Aunque el autor deplora las limitaciones de la lengua latina (*patrii sermonis egestas*, 3, 260) para transcribir con precisión los novedosos conceptos griegos¹⁶, no podía tener dificultades en el ámbito religioso, con un vocabulario amplio, técnico y lleno de matices. Sin embargo, utiliza muy pocos términos, pero además no elige los de uso más frecuente: los templos son *delubra*¹⁷ y no *fana*¹⁸ o *aedes sacrae*¹⁹, e incluso evita la forma *sedes sacrae* y la sustituye por *sedes sanctae*²⁰; llamativo es el uso que hace del término *templum*, que aparece profusamente²¹ pero en muy pocas ocasiones con el valor de «recinto sagrado»²²; el inusual *altarium*²³ se alterna con la frecuente *ara*²⁴. Es llamativo que no haya referencias a *sacerdotes* (ni a *augures*)²⁵, sino sólo a *vates*, adivinos, profetas, concepto cargado para Lucrecio de connotaciones negativas²⁶: sus falsas palabras engendran terror en

15. Formarían parte de este grupo: *religio, deus (divus), numen, fatum, sanctus, sacer, dirus, pax deorum et pietas*.

16. *Multa novis verbis praesertim cumsit agendum//propter egestatem linguae at rerum novitatem*, I, 138-139.

17. Siempre aparece determinado por *deum*: 2,352; 5,309; 5,1167; 5,1201; 6,79; 6,417; 6,1267.

18. Aparece únicamente otra referencia a un *fanum* de Amón, 6, 848.

19. Sólo hay una referencia a *aedes* -pero sin adjetivar-referida a los templos: 2,1101.

20. 5,147-18.

21. En los demás casos, el término indica «espacio abierto y claro, vía abierta», significado muy poco habitual incluso en poesía: *templa mentis*: 5,102; *caelestia templa*: 6,387; 6,670; *caelestia mundi templa*: 5, 204-1205; *dedita doctrina sapientium templa serena*, 2,9; *mundi templa*, 6, 44; *mundi templum*, 5, 1437; *Acherusia templa*, 1,120; 3,25; 3,86; *caeli tronalia templa*, 1,1105; *caeli templa*, 1,1053; 2,1001; 6,286; 6,1228; *caeli lucida templa*- 1,1014; 2, 1039; *caeli omnia templa*- 6,645; *caeli summania templa*, 5,521; *fulgentia templa*, 5,491; *sudantia templa*, 4,624. Incluso denomina así a las techumbres de las viviendas: *laqueata aurataque templa*, 2,28.

22. Con o sin edificación: *cf.* 6,1297: *caelestum templa*; 5,948: *silvestria templa [nympharum]*; 5,1188: *deum sedes et templa*; 6,750: *Palladis ad templum Tritonidis*.

23. Altares sobre los que se queman las ofrendas: *...ubi cernimus alte//exhalare vaporem altaria ferreque fumum...* 3,431-432; *...adolent altaria donis...* 4,1238; *...cum fumant altaria donis...* 6,752. *Cf.* Paulo- Festo 5,14: *Altaria sunt in quibus igne adoletur...*

24. En el *ara*, también se hacen ofrendas que implican combustión-*araque Panchaeos exhalat propter odores*, 2,417; *turicremas aras*, 5,353; pero, por lo general, aparece asociado en Lucrecio a sacrificios cruentos: *multo sanguine maesti//conspergunt aras*, 4,1237-1238; *vitulus...propter maclatus concidit aras// sanguinis expirans callidum de pectore flumen...* 5,352-354; *...aras sanguine multo// spargere quadrupedum...* 5,1201-1202.

25. La afirmación de J.BAYET, *Literatura Latina*, Barcelona, 1982 (*Littérature latine*, Paris, 1965), 165 («ataca con coraje destructor los cultos, y a los sacerdotes en especial...») carece de fundamento.

26. *Vates per se* no implica connotaciones negativas: en Plauto, *Mil.* 3,3,37 encontramos incluso *bonus vates*. En Livio conviven aspectos positivos y negativos: *cf.* J. J. CAEROLS, «Sacrificuli ac uates ceperant hominum mentes (Liu. 25.1.8): Religión, miedo y política en Roma», *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo Antico. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli*, 22-24 settembre 2005, 89-136, 103, n.61.

los espíritus incultos²⁷. Utiliza el vocabulario técnico religioso desacralizándolo: el mejor ejemplo es *macto*, cuyo valor religioso es incuestionable, pero que Lucrecio utiliza en ocasiones fuera de la esfera religiosa²⁸. Algo similar ocurre con *sacer*: si bien el sustantivo *sacra* se refiere sin excepción a acciones culturales²⁹, el adjetivo *sacer*, tan importante y significativo, se limita al único contexto latino en el que no presenta relación con la religión, para designar una enfermedad cutánea³⁰. En el caso de *dirus*, los contextos no nos proporcionan datos para saber si está «religiosamente» motivado³¹. El *fatum* tampoco parece presentar rasgos religiosos, sino que indica la inexorabilidad de los ciclos naturales³². Sólo en una ocasión se refiere a la expresión *fas est*³³, pero para negarlo: se trataría de una especie de paradoja, puesto que el origen de la norma es una falacia, lo que invalida su carácter preceptivo. Más llamativa resulta la desacralización del concepto de *pax deorum* y evita escrupulosamente la posibilidad de error: en ningún caso utiliza *deorum*, sino variantes del tipo *deum* o *divom*³⁴, y elimina cualquier resto de su valor de «tratado, alianza» para designar con *pax* la «tranquilidad», el sosiego en el que viven los dioses, ajenos a preocupaciones, la misma que alcanzarán los hombres si se libran del yugo de la religión³⁵.

El adjetivo religioso más frecuente con diferencia en Lucrecio es *sanctus*: con él se califica a los *numina* divinos³⁶, los templos de los dioses y lugares sagrados³⁷, el cuerpo de la diosa³⁸ pero también califica así a los filósofos³⁹ y las palabras de la Pitia⁴⁰. Existe bastante literatura acerca del concepto de lo santo, aunque por los

27. Los *vates* a los que hace referencia el autor abruma (*victus*) y amenazan (*minis*) a los hombres *terriquois dictis*. Contra ellos sólo se puede utilizar la razón (*ratione*), cf. 1,103-109.

28. Incuestionablemente la referencia a los elefantes heridos en batalla está fuera de la esfera religiosa: *tu nunc saepe boves Lucae ferro male mactae deffugiunt*, 5,1339; lo mismo ocurre con su creación *mactabilis* en 6,805, con el sentido de «nocivo, mortal». El 6,12,1242 puede ser entendido más fácilmente desde una esfera profana, puesto que es la peste la que acaba con los cobardes, aunque su comparación con el ganado podría motivar la elección del término. En 1,99; 2,353; 3,48-54 y 6,759 presenta en valor religioso habitual.

29. Aún así, aparece en sólo tres ocasiones: 1,96; 5,1164; 2,610.

30. Se trata de la erisipela: 6,660 y 6,1167.

31. El adjetivo se aplica al deseo sexual: 4,1046; 4,1090.

32. El ciclo natural es invariable. *fati foedera*, 2, 254; el mundo es perecedero: *de re fata*, 5,110; el paso del tiempo lo destruye todo y los dioses no pueden detenerlo: *nec sanctum numen fati protollere finis/posse neque adversus naturae foedera niti*... 5, 310-311.; los animales que no nos sirven o a los que la naturaleza no ha dotado para vivir, por ley natural (*fatalibus vinclis*), tienden a desaparecer: 5,876.

33. *Nec fas esse...solicitare (deos)*, 5, 160.

34. *Deum pace*: 2, 1093; *pacis eorum (deorum)*, 6,73; *placida pace*, 6,77; *divom pace*: 1,45; 5,1229; 6,647.

35. 6,82.

36. 5,310-311; 6,74.

37. 5,74-75; 5,147-148; 6,417; 6, 1267.

38. 1,38. Su pecho, 2,1093.

39. Empédocles: 1,729-730; Demócrito: 5,621-622.

40. 5,110-112.

general se admite que proviene del ámbito religioso y de él pasó al ámbito jurídico⁴¹. En un principio *sanctus* significaría «garantizado por medio de la religión» y de ahí, «respetable». En Lucrecio el valor de venerable está bastante claro y el adjetivo está a medio camino de su desacralización.

Pero ya hemos dicho que la base de la *religio* es el temor a los dioses y hemos de ocuparnos de ellos. Por una parte, aparecen algunos dioses que Lucrecio considera simplemente personificaciones de las fuerzas y de los elementos de la Naturaleza, simples sinónimos que algunos (los ignorantes, por supuesto) prefieren: Así, Neptuno es el mar⁴²; Matuta, la aurora⁴³; Flora representa la primavera⁴⁴; Apolo, con el apelativo de Febo, aparece ligado al oráculo de Delfos⁴⁵ y a la música⁴⁶; Baco es el vino⁴⁷; Ceres, los cereales⁴⁸ y el verano⁴⁹. Otros dioses representan «potencias» en tanto que motivan acciones: las Musas insuflan la inspiración poética⁵⁰; Júpiter lanza rayos desde las alturas⁵¹; Marte representa a los romanos en su faceta guerrera⁵²; pero sin lugar a dudas, la diosa a la que más menciona y alude es a Venus como responsable de la pulsión sexual, humana y animal⁵³. Ahora bien, —dice el poeta— no hay que temer a los dioses: pensar que realizan alguna actividad es absurdo. Júpiter, (al que hace verse acompañado de otras divinidades «que lanzan rayos»⁵⁴) no administra la caída de los rayos a voluntad⁵⁵ (¿por qué, si no, es necesario el cielo nublado y la tormenta para que éstos se produzcan?); no necesitamos una fuerza divina, la de Venus, para que un hombre desee a una mujer⁵⁶. Pero no sólo habla de estos dioses tan específicos

41. Cf. A. ERNOUT- A. MEILLET, s.v.; H. FUGIER, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris, 1963; 114-125 y 183-185; E. BENVENISTE, 1983, 351-353; M. MORANI, «Lat. sacer e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso latino», *Aevum* 55, 1981, 30-46. M. MORANI, 1981, 42-44.

42. Cf. 2,655; 2,472; 6, 1076.

43. 5, 656.

44. *It ver et Venus et Veneris praenuntius ante//pennatus graditur, Zephyri vestigia propter//Flora quibus mater praespargens ante viai//cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet* (5,737-740).

45. 1,739; 5,112; 6,154.

46. 2,505.

47. 3, 221; 2,656.

48. 2,655.

49. *Inde loci sequitur Calor aridus et comes una//pulverulenta Ceres et etesia flabra aquilonum* (5, 741-742)

50. Musa Calliope 6,51, o las Musas en general 1,923; 5,1398.

51. 6,387-389

52. *Belli docuerunt volnera Poeni//sufferre et magnas Martis turbare catervas*, 5,1303-1304.

53. Venus, como diosa del amor, del deseo sexual -humano y animal, aparece profusamente mencionada principalmente en la diatriba contra el amor, aunque no exclusivamente en ese texto 1, 12 (*diva*); 1, 228; 2, 173; 2, 172 (*dia voluptas*); 2, 436; 3, 777; 4, 1084-1085; 4, 1052; 4, 1059; 4, 1071; 4, 1074; 4, 1101; 4, 1105-1107; 4, 1113; 4, 1129; 4, 1157; 4,1172;4, 1185; 4,1200-1201; 4, 1205; 4, 1215; 4, 1223; 4, 1236; 4, 1248; 4, 1270; 4, 1276-1279; 5, 737-738; 5, 848; 5, 897; 5,962; 5,1017.

54. *Iuppiter atque alii fulgentia divi//terrifico quatunt sonitu...* 6. 387-388; 6, 400-401.

55. *Divum mentis*, 6,383.

56. *Nec divinitus inter dum venerisque sagittis//deteriore fit tu forma muliercula ametur...* 4, 1279-1280.

que han recibido nombre propio, sino también de las demás divinidades en general, para negar la *providentia deorum*: No niega la existencia de los dioses⁵⁷, sino su participación en la organización del mundo⁵⁸: disfrutaban del *otium*⁵⁹. Alabar a los dioses es absurdo por inútil, e igual de inútil criticar su obra⁶⁰.

El *numen*⁶¹ representa la voluntad divina. Pero esa voluntad no rige los ciclos ni fenómenos naturales⁶². De hecho, Lucrecio da un paso más allá en la desacralización del lenguaje y en dos ocasiones *numen* se refiere a la voluntad humana⁶³ e incluso los *simulacra*, poseen *numen*⁶⁴.

De lo dicho hasta el momento, podríamos colegir que Lucrecio se ha aplicado a sí mismo su teoría, su cosmovisión, y ha conseguido sustituir aquella religión alienante por un sistema de creencias científicas que lo desvincularían de la ideología religiosa de la época. Está clara la desacralización de algunos términos, e incluso en su nueva religión aparecen otros dioses: la felicidad de la que gozan los dioses es la aspiración de los hombres y sería la que debería alcanzar el sabio: por ello, Lucrecio considera que Epicuro ha alcanzado esa naturaleza divina⁶⁵: Los míticos trabajos de Hércules, comparados con la labor heroica de Epicuro, son naderías⁶⁶; pero supera incluso a Ceres y Baco en los beneficios que ha aportado a los hombres⁶⁷, porque sin vino y sin cereales se puede vivir, pero sin la verdad, no⁶⁸.

57. Para los epicureístas los dioses sí existen, y su existencia queda probada por los sueños en los que aparecen (5,1169-1171); son materiales (1,1008-1009) pero inmortales (5,52-54 y 5,1215-1216) y felices (6,72-83): comparemos *dis pacis/placida pace/quietos/placido cum pectore/tranquilla pace* frente a la *ira* y los *magno irarum fluctus* humanos.

58. *Sine opera divom*-1,159; *opus divum*: 5,158; 1,151: *nullam rem e nihilo gigni divinitus unquam*; 2,180-181 y 5 198-199: *nequaquam nobis divinitus esse creatam //naturam mundi*.

59. *...otia dia*, 5,1387. Cuando los hombres pueden también disfrutarlo da lugar a cosas tan hermosas como la música (5, 1384-1387).

60. *Nec fas esse deum [...] sollicitare...nec verbis vexare et ab imo evertere summa, cetera de genere hoc adfingere et addere...desiperest*, 5, 160-165 *passim*.

61. *Numen* indica el «poder divino», la «divinidad». Este concepto abstracto ha hecho correr tinta entre los investigadores: algunos incluso han querido poner en relación este concepto con el *mana* polinesio. Esta idea fue propuesta por primera vez por H. J. ROSE, *Primitive Culture in Italy*, Londres, 1926; H. WAGENVORST, *Roman Dynamism (Studies in ancient Roman thought, language and custom)*, Connecticut, 1976 (Trad. de *Imperium. Studiën over het manabegrip in zede en tall der Romeinen*, 1941) y A. GRENIER, «*Numen*. Observations sur l'un des éléments primordiaux de la religion romaine», *Latomus* 6, 1947, 297-316, también defienden tal teoría, a pesar de las numerosas voces que se han levantado en contra, siendo la más importante de todas la de Dumézil 1952, 7-28 y 1954 a, 19-20..

62. 2,167-168; 5,57-81; 5,1229-1230;5,1236-1240;tampoco la fertilidad: 4,1234-1242.

63. 2,629; 3,144.

64. 4,180.

65. Ese entusiasmo divinizante fue criticado ya en la Antigüedad por los enemigos del epicureísmo, cf. Cicerón *Tusc*, 1,48.

66. 5, 22-23.

67. De hecho la expresión para identificar los «descubrimientos» de Ceres y Baco y los de Epicuro es idéntica: *divina reperta* (cf. 5, 13 y 6, 8).

68. 5, 13-18. También a Empédocles lo identifica con un dios: *carmina quin etiam divini pectoris eius...* 1,731 al igual que a otros filósofos: *divinitus invenientes...*, 1, 736

Pero volvamos a examinar los datos. Si prestamos atención, vemos que las críticas a los dioses son sesgadas: los aspectos que resalta en las divinidades son asimilaciones debidas a la influencia helenística⁶⁹. De las múltiples facetas que presenta Júpiter en la cultura romana, el poeta se refiere únicamente a su poder para enviar rayos, acompañado de otras divinidades «fulgentes»⁷⁰, no hay referencia a su faceta más importante –la política– por la que recibe la invocación de *Iuppiter Optimus Maximus*. La otra alusión a Júpiter viene directamente de la mitología griega y se refiere al ocultamiento del Zeus-niño para evitar que su padre lo devore.

Pero estos dioses no son más que elementos decorativos. No realizan acción alguna, ilustran pero no ejercen. Salvo en el caso de Júpiter, Matuta y Flora, –y éstos con las matizaciones que acabamos de señalar– son divinidades ajenas a la cultura romana, con distintos grados de asimilación. Los griegos ejercieron su influencia sobre las creencias religiosas romanas, pero me temo que la mitología griega, superada ya por los propios griegos, no cuajó como sistema mental en el mundo romano. Y esas leyendas, esos mitos, aunque agradables a los humanos, son meros divertimentos, no sólo para Lucrecio sino para cualquier ciudadano romano.

Pero conscientemente no hemos mencionado a Marte y ciertas alusiones a Venus. Estos dos dioses son tratados de manera diferente a los demás, sí tienen poder. Su papel es activo, no son sólo elementos ilustrativos, más bien todo lo contrario, puesto que en ocasiones desdican aquello que el poeta defiende en su obra.

Marte representa a los romanos en su faceta bélica⁷¹, pero además, es el señor de la guerra: su voluntad desata las luchas y las calma, poderoso (*armipotens*), dirige (*regit*) las contiendas⁷². Aunque en el resto del poema Venus es tratada

69. La asimilación de Neptuno con Posidón es tardía y en su origen era simplemente el dios del elemento húmedo, su identificación con el mar proviene de la asimilación al dios griego; Baco-Liber era una antigua divinidad itálica de la fecundidad, sólo la posterior identificación con Dioniso le hizo dios de las vides; la identificación de Ceres con Deméter es muy temprana, aunque originariamente ya era la diosa que protegía el crecimiento y especialmente los cereales, pero de Deméter toma las características personales (obesa y tetuda) que el poeta nos transmite; la identificación de Flora con la primavera y de Ceres con el verano creemos que es invención del poeta (no hemos encontrado en ningún otro autor una identificación similar); el origen helénico de Apolo (de hecho, Apolo no se asimila a ninguna otra divinidad itálica) y Palas Atenea es bien sabido: Lucrecio recoge que los poetas griegos afirmaban que Palas Atenea no dejaba entrar a las cornejas en la Acrópolis por haber delatado a las hijas de Cécrope, aunque el poeta da otra explicación: los vapores que de allí emanan espantan a las aves. Menciona a Saturno con su denominación romana, pero hace referencia al mito griego ligado a la leyenda de Cibele, como malvado padre de Júpiter-Zeus, el dios que se come a sus hijos (2,638-639). La identificación de Venus con el deseo sexual viene determinada por la asimilación de la diosa romana a las leyendas de la Afrodita griega; Matuta sí es una diosa puramente romana y personificaba la aurora, de ahí pasó a ser una diosa protectora de los alumbramientos, en cuyo honor se celebraban las Matralia.

70. Esta referencia a «fulgentia divi» nos hace pensar en los *dii fulguratores* etruscos: cf. Plinio, NH 2,139; Séneca, *Nat.*, 41; Servio, *Aen* 1,42.

71. Así el poeta denomina a las huestes romanas *Martis catervas*, 5,1303-1304.

72. 1,32-33.

como metáfora del deseo sexual, la obra está encabezada por una invocación a una Venus de naturaleza diferente⁷³, en su faceta más romana, como la Madre del linaje de Eneas y, en consecuencia, la antecesora del pueblo romano. Así llama a la diosa *Aeneadam genetrix... alma Venus*⁷⁴. **Gobierna** toda la Naturaleza⁷⁵, puesto que **inspira** el deseo sexual⁷⁶. Pero no sólo eso, es **protectora** de ciertas familias, como la de Memio —a quien está dedicada la obra⁷⁷. Frente a la pasividad e inconcreción de las otras divinidades mencionadas, el poeta incluso suplica a la diosa que seduzca a Marte, para de esa forma alcanzar la paz necesaria para poder llevar a cabo su obra (y se trata de la paz civil, y no de una «paz interior»)⁷⁸: Son curiosas afirmaciones para un poeta que niega que los dioses se ocupen de los hombres. La pareja Venus-Marte como antecesores del pueblo romano es bien conocida, pero es llamativa la aparición de esta referencia en una obra epicureista que lucha contra las ataduras de la religión. Cuando evoca elativamente a Venus, lo hace desde una perspectiva romana (*Venus Genetrix*), cuando la critica, la convierte en una Afrodita griega, causante de la pasión sexual irrefrenable.

Fijémonos también en que el ejemplo de atrocidad realizada en nombre de la religión (en el sentido lucreciano del término) es el sacrificio de Ifigenia, ajeno a la tradición romana y repele a Lucrecio por la maldad, por la traición que conlleva, y por tratarse de un sacrificio humano⁷⁹. La explicación del mito de Cibele y de su culto ilustra la falsedad de los mitos, pero también se trata de un culto extranjero y como tal se conservó, hasta el punto de que los ciudadanos romanos tenían prohibido ser sus sacerdotes castrados. ¿No había dentro de la religión romana cultos tan peculiares y difíciles de entender que necesitaran una explicación? Muy llamativa resulta también la invocación a los dioses para corroborar una de sus afirmaciones: *pro divum numina sancta* en 2,434. Extraño apoyo para alguien que piensa que la religión aliena y aniquila al hombre.

73. La incongruencia de este himno con el tema de la obra ha sido estudiada por R. SCHILLING, *La religion romaine de Vénus*, París, 1954, 346 ss.

74. 1,1-2.

75. *quae quoniam rerum naturam sola gubernas...* 1,21.

76. *Omnibus incutiens balandum per pectora amorem, // efficit ut cupide generatim saecula propagent*, 1,19-20

77. *Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni // omnibus ornatum voluisti excellere rebus*, 1,26-27.

78. *Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare mortalis...* 1,31-32;; *Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto // circumfusa super, suavis ex ore loquellas // funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*, 1,38-40.

79. El problema de los sacrificios humanos en la religión romana es complejo. En principio, los sacrificios humanos parecen repugnar a la cultura latina. Recordemos que cuenta la tradición que ya el rey Numa burló a los dioses para evitar el derramamiento de sangre humana: Ovidio, *Fast* 3, 339-354. Sin embargo, existen referencias a la muerte de unos extranjeros por enterramiento en vida en el Foro Boario en el 228 a.C., en el 216 y en el 114/3. En el 97 a.C., un *senatusconsultum* prohibió tales prácticas: Cf. Osorio, 4,13,1-3; id. 5,15, 2-22; Livio, 22, 57, 2-6; Plutarco, *Mor* 284A-C; Plinio, *NH* 30, 12.

¿Qué podemos deducir de todo esto? La religión romana carece de mitología, de un corpus doctrinal y moral tal y como lo entendemos en la actualidad; la *religio* no es un sistema de creencias, no tiene que ver con *credo*. La base de la concepción religiosa tiene que ver con la *pax veniaque deorum*. No nos ha de importar tanto cómo conciben a los dioses, sino cómo interpretan sus relaciones con ellos, porque ésa es su religión, en la que el ritual prima sobre cualquier otro aspecto: la religión, esencialmente práctica, se define como el culto a los dioses⁸⁰. La función primordial y última de la religión es el mantenimiento de las estructuras del Estado y la cohesión de los individuos que crean el *corpus* social para evitar el desmembramiento del imperio. Es un mecanismo coercitivo que regula y limita las relaciones interpersonales en el ámbito social. Es precisamente este ‘politismo’, esta visión política del individuo, ha dirigido y determinado su historia⁸¹.

Lucrecio dice luchar contra el temor a los dioses y contra el temor a la muerte, aunque estas afirmaciones no parecen provenir de una crítica a la ideología y estructura religiosa latina. No nos hemos ocupado del temor a la muerte, porque sobrepasaba los límites de nuestro estudio, pero recordemos, por ejemplo, que las palabras que César pronuncia acerca de la muerte no difieren de la visión lucreciana⁸²: En general en Roma las ideas de una eventual supervivencia eran muy vagas, la inmortalidad personal estaba limitada a los grandes personajes, como Lucrecio lo intenta hacer con Epicuro y años después se hará con Augusto. La divinización de Epicuro –así como de otros filósofos– debe ponerse en relación con la idea de la inmortalidad individual, reservada para los grandes hombres⁸³: Son los extranjeros los que traen otras ideas respecto al más allá: no olvidemos que órficos, pitagóricos y eleusinos abundaban en Grecia.

Vivió Lucrecio una situación políticamente convulsa, y vio cómo se desmoronaban las estructuras del Estado: los enfrentamientos civiles, los golpes de estado, las dictaduras tiránicas al margen de la organización tradicional, provocan en los ciudadanos una sensación de indefensión. Los miedos y angustias que padecen los hombres en tiempos de crisis, la situación de violencia y alarma social

80. Cicerón, *ND* 2,8: *...religione, id est cultu deorum...* Pero, de alguna manera, los ritos a los que dan tanta importancia tienen que condicionar o al menos influir en su concepción del mundo y de las relaciones con la divinidad. Como J. Scheid afirma, a diferencia de otras religiones «No es la fe y la emoción la que determina los ritos, sino los ritos los que crean la emoción y la representación» J. SCHEID, «La religion et superstition à l'époque de Tacite: Quelques reflexions», *Religión, Superstición y Magia en el mundo Romano*, Universidad de Cadiz, 1985, 19-34, 19.

81. No podríamos concebir o explicar de otra manera su organización jurídica arcaica o su política de expansión, que no es fruto de una determinada situación sino que está fundamentada en las bases mismas de su visión del mundo y del papel de los romanos en él.

82. Salustio, *Cat*, 51,20: *De poena possum equidem dicere, id quod res habet, in luctu atque miseriis mortem aerumnarum requiem, non cruciatum esse; eam cuncta mortalium mala dissolvere; ultra neque curae neque gaudium locum esse.*

83. *...certum esse in caelo definitum locum ubi beati aevio sempiterno fruantur*, Cicerón, *Rep*, 6,13.

hace que el vulgo abrace formas no controladas de experiencia religiosa que entrañan amenazas para la estructura tradicional, en buena parte coincidente con los ideales aristocráticos del *mos maiorum*. El fanatismo y la superstición se adueñan de la ciudad. El bien común queda por detrás de las angustias personales: cada uno intenta salvarse a sí mismo. La crisis acaba con la comunidad: hay riesgo de que una «nueva ciudad» se instale dentro del *pomoerium*. Si antaño la plebe quiso separarse de Roma y realizó su secesión, la crisis de ahora es equiparable, pero «la nueva ciudad» quedará dentro de las murallas. Y Lucrecio, consciente de la situación, levanta su voz: fustiga no a sus conciudadanos que cumplen su culto habitual, sino a los seguidores de otros cultos ajenos, fanáticos y antirromanos. Reclama un nuevo paso del mito al *logos* por parte de las clases populares, pero esto no niega la necesidad del poder organizativo y cohesionador del hecho religioso en la sociedad.

Hay más razones que nos inclinan a esta interpretación:

- Si es un «anti-sistema»: ¿Por qué Cicerón y Virgilio alaban a este autor? Cicerón no se distingue precisamente por su flexibilidad, es un ultraconservador prepotente, poco dado a respetar las opiniones ajenas y muy crítico con el epicureísmo (como podemos ver en *ND*, 1,18,-1,60), pero es capaz de alabar a Lucrecio e incluso (según la tradición) a editar sus obras. ¿Cómo Virgilio, «jefe de marketing» del principado, alaba a un autor que cuestiona la importancia de los dioses en la vida humana a la par que alaba la obra de aquel que quiere reconstruir la religión antigua?
- No critica el poeta en absoluto el sistema religioso romano: los ejemplos con los que ilustra su obra son básicamente griegos y son muy llamativos porque conculcan las estructuras latinas: un sacrificio humano, unos sacerdotes castrados...Las críticas son contra la religión griega extranjera: frente a la brillante y compleja mitología griega, los romanos presentan tan sólo un grupo de leyendas históricas; frente al misticismo y su carácter extático, encontramos un rechazo frontal a estas vivencias y las relaciones de los romanos con los dioses presentan fuertes elementos contractuales. **Las creencias y aspiraciones del individuo quedan fuera del sistema religioso, que nada tiene que ver con la fe y la emoción.** Desde este punto de vista, los ejemplos que utiliza para ilustrar sus afirmaciones acerca de la religión como algo peligroso, quedan fuera del ámbito de la religión romana.
- El vocabulario es escrupulosamente elegido para no atacar las estructuras religiosas romanas: en sus críticas, utiliza *delubrum* y da a *templa* un significado diferente al que utiliza la mayoría de sus contemporáneos, *vates* y no *sacerdos*, no hay augurios sino *fata*, la referencia a *mos* se limita a actos culturales.
- Hay que librarse del miedo y sólo de eso, no del respeto (*sanctus*) que los dioses merecen: por eso insiste en la venerabilidad y respetabilidad de las divinidades.

- La invocación de *Venus Genetrix* al principio de la obra, la llamada a Marte en su búsqueda de la paz para llevar a cabo su obra y el juramento *pro deum* nos hacen pensar en un partícipe de la religión estatal, no en un opositor.
- El ataque a la religión tiene que ver con el ámbito privado que ya los romanos rechazaban de plano: es la religión romana **formalista, ritualista y estatal**. Ninguno de estos tres extremos es puesto en entredicho. Pero, cualquier aspecto que se separe de estas tres valoraciones va contra la esencia misma de la religión, *ergo*, no es religión, al menos no es religión romana.
- No hemos mencionado todavía el episodio que cierra la obra. En él, narra la peste que asoló Atenas y explica los mecanismos de contagio. Pero también indica, que esta epidemia provocó tal terror en la ciudad que se perdieron los más simples gestos de humanidad: se abandonaba a los enfermos, no se les enterraba debidamente e incluso se utilizaron los templos como depósitos de cadáveres. El terror hace que los hombres no respeten a los dioses y Lucrecio critica este comportamiento. ¿Cómo es posible que suscite críticas el uso de un recinto sagrado para depositar a los muertos, si a los dioses no les va a molestar? Porque rompe las normas de convivencia y las normas religiosas que hacen que ésta sea posible. Ha desaparecido el miedo a los dioses, el temor a la enfermedad domina todo, se sustituye un miedo por otro pero el resultado tampoco es el deseado. Es simplemente una metáfora de lo que ocurre en Roma: «gente desesperada y, según el imaginario tradicional romano, incapaz de mantener la necesaria compostura y entereza en los momentos críticos, víctimas fáciles, pues, de adivinos y videntes de toda clase y jaez. Las consecuencias son nefastas: los nuevos cultos desplazan a la religión tradicional, incluso en los espacios públicos»⁸⁴.
- La crítica a los sacrificios, además del de Ifigenia, suele referirse a ceremonias dedicadas a los Manes, que en Roma, fuera del ámbito familiar, se asocian con la muerte y con la magia negra. Cuando habla de la inutilidad de los sacrificios parece referirse a sacrificios individuales⁸⁵ (fuera siempre de la religión romana y considerados supersticiosos). No cabe en el mundo romano una plegaria a título personal:⁸⁶ La preocupación por el individuo y las prácticas «frenéticas» son propias de las religiones iniciáticas que arrastran al vulgo inculto⁸⁷ y que están fuera del sistema religioso romano, político y formal.

84. J.J. CAEROLS, 1995, Las afirmaciones del investigador se refieren a un texto de Livio, pero es perfectamente aplicable a la situación de Lucrecio.

85. Cf. 4,1234-1242.

86. *Publica sacra, quae publico sumptu pro populo fiunt, quaeque pro montibus, pagis, curiis, sacellis: at privata, quae pro singulis hominibus, familiis, gentibus fiunt*, Fest. 244- 45 M. Como vemos la diferencia entre público y privado depende de quién corra con los gastos, pero la petición a los dioses no atañe al individuo sino a su *familia* o a su *gens*.

87. *Ingratos animos atque impia pectora volgi//conterre metu quae possint numine divae*, 2,622-623.

En una época convulsa las instituciones proporcionan a los ciudadanos, y entre ellos se incluye el poeta, un punto de referencia, una estabilidad frente al caos que les rodea, por ello Lucrecio invoca a Marte para alejar la guerra y alcanzar la paz necesaria para desarrollar su ambiciosa obra. No ataca los sentimientos del *populus*, sino del *vulgus*, con valor despectivo, ese vulgo que se deja arrastrar por creencias extranjeras, que se deja dominar por el terror⁸⁸, que antepone sus intereses individuales al bien común, que pisotea los símbolos de poder⁸⁹ y que permanece en la ignorancia sin prestar atención a la Verdad que el poeta intenta mostrarles⁹⁰.

El ideal de la *pietas* es el fin último que busca Lucrecio: quizá pretenda decir que las soluciones personales hay que buscarlas en la filosofía y quiere para ella el mismo respeto que se merecen los dioses en el culto estatal: Si acaso, por sus tímidos intentos de desacralizar algunos términos, podríamos decir que intenta sustituir algunos aspectos de la religión por otro tipo de «religión natural», pero ésta nueva religión también copia las instituciones romanas, perfectas por otra parte si creemos a los escritores de la época. Incluso la relación que el poeta tiene con respecto a su nuevo dios Epicuro copia los esquemas de las plegarias romanas⁹¹.

La base de la religión romana está en la piedad⁹². La *pietas* es el cumplimiento de las obligaciones, con los hombres y con los dioses. Es el ideal que todo buen ciudadano ha de intentar alcanzar y Lucrecio defiende también esta idea⁹³. El miedo a la muerte destruye la piedad, incluso el miedo a la muerte arrastra a algunos al suicidio, por odio a la vida, porque la piedad es el amor a la patria y los padres⁹⁴. Lo que está claro es lo que la piedad no es: no es superstición, no es un culto desmedido para obtener un beneficio personal.⁹⁵

El respeto a esa religión política y a su importancia como base de la concordia la encontramos en una afirmación que aparece en el libro V: el mayor delito que se puede cometer es violar los pactos sociales⁹⁶ y el peor castigo, el abandono

88. 2,622.

89. 5,1140.

90. 1, 943.945.

91. De hecho, el fragmento 3,28-30, descontextualizado podría pasar por una alusión a un dios, con el mismo respeto y miedo: *his ibi me rebus quaedam divina voluptas//percipit atque horror, quod sic natura tua vi//tam manifesta patens ex omni parte resecta est.*

92. Virgilio califica a Eneas -fundador de la estirpe romana- de *pious Aeneas* y de *insignem pietatem*, *Aen*,1, 10.

93. El poeta incluso recurre al mito de las edades, a la edad de oro y a la visión que se tiene de ella, en la que los hombres obtenían más frutos sin apenas trabajo y los campesinos de su época también se quejan rememorando la dicha de tiempos pasados, para ilustrar la importancia de la *pietas*. En esa época remota y feliz, el corazón de los hombres estaba lleno de piedad... eran mejores precisamente por esto y gracias a ello, su vida era más fácil.

94. *Rumpere et in summa pietate evertere suadet:// nam iam saepe homines patriam carosque parentis//prodiderunt vitare Acherusia templa petentes* (-3, 79-81).

95. *Nec pietas ullast velatum saepe videri//vertier ad lapidem atque omnis accedere ad aras...*5,1198-1199.

96. *Nec facilest placidam ac pacatam degere vitam//qui violat factis communia foedera pacis,* 5,1154-1156.

no de la ciudad, el destierro⁹⁷: Pero además estos malvados, rechazados socialmente (y en consecuencia, religiosamente) buscan consuelo en prácticas mágicas (no **religiosas**) que en nada les pueden ayudar⁹⁸.

Para concluir, ¿está el poeta en contra de la religión? Desde luego de la religión de la ciudad, no. De las prácticas individuales, que buscan sólo el bien privado en el sentido moderno del término y buscan soluciones mágicas a aquello que les preocupa en su vida, sí. Para esos anhelos individuales, para responder y asumir lo que la suerte depara a cada uno, hemos de acudir a la Filosofía, pero esta Filosofía no anula la eficacia de la religión del Estado por la que los ciudadanos se sienten miembros de una comunidad. La religión romana es también para Lucrecio como para sus contemporáneos, el mejor de los modelos⁹⁹. Ve sin embargo en los cultos extranjeros elementos peligrosos para el romano. Sólo el vulgar ignorante cae en esa maraña de creencias falsas aterradoras.

97. *Extorres idem patria longeque fugati//conspectu exhominum, foedati crimine turpi, //omnibus aerumnis adfecti denique vivunt, //et quocumque tamen miseri venere parentant...*3, 48-51.

98. *Et nigras mactant pecudes et manibus divis//inferias mittunt multoque in rebus acerbis//acrius advertunt animos ad religionem*, 3, 52-54.

99. *Sua cuique civitati religio...est, nostra nobis*, Cicerón, Flac. 69; *Et si conferre volumus nostra cum externis, ceteris rebus aut pares aut etiam inferiores reperiemur, religione, id est cultu deorum*, id. ND, 2,8; *multo superiore; sed pietate ac religione atque hac una sapientia, quod deorum munine omnia regi gubernarique perspeximus, omnis gentis nationesque superavimus*, id. Har. Resp. 19.

UNA ESPLÉNDIDA ENTRADA DE LOS POETAS LATINOS EN MÉXICO:
LAS TRADUCCIONES DE JOAQUÍN D. CASASÚS

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO
Universidad de Murcia

Resumen: En estas páginas se ofrecen noticias de unas traducciones prácticamente desconocidas hoy de los poetas latinos Horacio (1899), Virgilio (1903), Catulo (1905) y Tibulo (1905), y de su autor, el mexicano Joaquín D. Casasús (Frontera, Tabasco 1858-New York 1916).

Palabras clave: traducción, Horacio, Virgilio, Catulo, Tibulo, Joaquín D. Casasús.

Summary: In this paper, we offer news about a practically unknown translation nowadays. This translation are about latin poets Horacio (1899), Virgilio (1903), Catulo (1905) and Tibulo (1905), and his author, the mexican Joaquín D. Casasús (Frontera, Tabasco 1858- New York 1916).

Keywords: translation, Horace, Virgil, Catullus, Tibullus, Joaquín D. Casasús.

0. Mi intención no va más allá de «comunicar» lo que se podría considerar «un feliz descubrimiento»; como el título de estas páginas indica, se trata de unas «desconocidas» traducciones de poetas latinos, magníficas a mi juicio, que vieron la luz en México entre los años 1899 y 1905, y que, por una serie de circunstancias, lograron esa brillante o espléndida entrada de la que hablo.

El traductor, Don Joaquín Demetrio Casasús (Frontera, Tabasco 1858 –New York 1916), lleva a cabo un trabajo encomiable; esta es sin duda, podríamos decir, la primera y más importante «circunstancia»; sus traducciones, preciosas, todas ellas en verso, van acompañadas, además del texto latino, de notas y comentarios muy importantes. Al lado de ello podría situarse la imprenta en que se editan nuestros poetas latinos, la de Ignacio Escalante, la más importante de México¹; el que sus ediciones fueran muy cuidadas y hermosas (en papel del Japón o de lino) contribuiría a la mejor difusión de nuestros autores. Pero preciso es añadir en tercer lugar, como elemento que contribuye eficazmente a esta espléndida entrada de los poetas, el hecho de que el traductor era una figura principalísima en México, «circunstancia» esta no de poco valor, pues, como se sabe, la difusión de un libro y su lectura tiene mucho que ver con «quien lo firma». Por todo lo dicho Horacio, Virgilio, Catulo y Tibulo, o por mejor decir, Tibulo y los poetas del *corpus Tibullianum*,² hacen una brillante o triunfal entrada en México, y es más que seguro que este traductor y estos trabajos estén en el origen del lugar que ocupan en México los estudios clásicos y de la magnífica colección de autores griegos y latinos de la UNAM.

1. Comenzamos recordando que el trabajo de Casasús mantiene características semejantes desde su primera traducción³, que vio la luz en 1899; dedicado «A Catalina», su esposa, aparece *Horacio*⁴, o, con más exactitud, una amplia selec-

1. En ella se editan, por ejemplo, las obras de CASIMIRO DEL COLLADO, *Poesías*, 1868; LÓPEZ DE GOMARA, *Conquista de México: Segunda parte de la Crónica General de Indias*, 1870; ANTONIO VÁZQUEZ GASTELU, *Arte de la lengua mexicana*, 1885; *Elogio fúnebre y otras piezas encomiásticas del Ilmo (...) Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos, Arzobispo de México*, 1891; *Catálogo de la Colección del Sr. Presbítero D. Francisco Plancarta, Exposición Historia América*, 1892; MANUEL PÉREZ DÍAZ *El español en América: poema social* (sin fecha).

2. No he podido encontrar nada de su traducción de Propertio; en *Memorias de la Academia Mexicana*, vol. 17, pp. 9-39 se hace la reseña de las *Elegías de Propertio traducidas por el Dr. Joaquín Casasús* con una Introducción de ALBERTO MARÍA CARREÑO; pero esta obra no suele mencionarse entre las suyas, ni se encuentra en ninguna Biblioteca que sepamos, no en la Nacional (Madrid), ni tampoco en la Biblioteca Nacional de México; nos consta, sin embargo, que estaba decidido a traducirlo, y que además quería complacer a D. Marcelino Menéndez Pelayo, que lo había sugerido (cf. las cartas *infra*).

3. Algo hemos dicho en ocasiones anteriores, y algo será necesario repetir; primero conocí la traducción de Tibulo; bastantes años más tardes, las demás traducciones; puede verse F. MOYA DEL BAÑO, *Presencia de Tibulo*, p. 31 y F. MOYA DEL BAÑO «Joaquín D. Casasús traductor de los poetas latinos», v. II, 415-427.

4. *Algunas Odas de Q. Horacio Flaco traducidas en verso castellano*. Continúa el título: «por Joaquín D. Casasús, con el comentario de Dubner y un Prólogo de Manuel Sánchez Mármol, en México, en la Imprenta de I. Escalante». Manejo el ejemplar Madrid BN 2-89884, que lleva fecha de 1900,

ción de poemas del poeta de Venusia (veintiuna Odas del libro primero⁵; nueve, del segundo⁶; diecisiete, del tercero⁷; ocho, del cuarto⁸; siete epodos⁹ y el *Car-men saeculare*). En 1903 ven la luz las *Bucólicas* de Virgilio¹⁰; en 1905 aparece la traducción de los poemas de Catulo¹¹; y también en 1905 su *Tibulo*¹².

Las traducciones son las de un poeta de verdad, oficio que, ejercido en su juventud, debió de relegar a un segundo o tercer plano por causa de sus muchas y grandes responsabilidades¹³. Que era un buen poeta, además de un buen traductor, lo evidencia el que en 1885, joven todavía, tradujo del inglés, elegante y fielmente, «*Evangelina*» de Henry W. Longfellow, obra que vio la luz en México con un prólogo de Ignacio Altamirano y fue merecedora de elogios importantes¹⁴. El Prologuista, «el padre de la literatura mexicana», el poeta mexicano por antonomasia, decía: «El joven e inspirado poeta mexicano Joaquín Casasús acometió esta tarea que habría hecho vacilar a los más fuertes; pero el éxito ha sonreído a

aunque el prefacio está firmado el 30 de abril de 1899; no se dice que la edición de 1900 sea la segunda; en la Real Academia española, sig. 12-V-21 se encuentra un ejemplar de 1899. Para referirme a esta obra lo hago con «Horacio».

5. Odas 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 30, 31, 32, 33 y 38.

6. Odas 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12 y 14.

7. Odas 4, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 28 y 30.

8. Odas 1, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14.

9. Epodos 2, 3, 6, 7, 13, 14, 15.

10. *Las Bucólicas de Publio Virgilio Marón, traducidas en verso castellano por Joaquín D. Casasús*. Hemos manejado el ejemplar del Instituto Cisneros T 31/78, que está dedicado por el autor al Excmo. Sr. Francisco Commeleran (Secretario perpetuo de la Real Academia Española, que donó su Biblioteca al Instituto Cisneros), con fecha 1º de enero de 1904; y el de Madrid BN HA/ 28170. Para referirme a esta obra lo hago con «Virgilio».

11. *Las Poesías de Cayo Valerio Catulo traducidas en verso castellano por Joaquín D. Casasús*. Manejo el ejemplar Madrid BN HA/ 16400. Para referirme a esta obra lo hago con «Catulo». Un año antes, en la misma imprenta, había publicado *Catulo. Su vida y sus obras*; Victoriano Salado Álvarez, que hace el prólogo, lo firma en 1903 (Manejo el ejemplar Madrid BN HA 16400).

12. *Las elegías de Tibulo, de Lígdamo y Sulpicia, traducidas en verso castellano por JOAQUÍN D. CASASÚS, México, 1905*. Manejo el ejemplar Madrid BN 2/ 86438). Para referirme a esta obra lo hago con «Tibulo».

13. Parece incluso que, por cierto pudor, mantenía en secreto estos trabajos. En el Prefacio de su «Horacio» confiesa que sus traducciones no estaban destinadas a ver la luz; no quería revelar en qué perdía el tiempo, ni que guardaba sus aficiones literarias de la juventud, pero, continúa, ha vencido el escrúpulo. Lo confirma M. Sánchez Mármol, autor del estudio preliminar, que ignoraba –así lo dice– que Casasús siguiera dedicándose a la poesía; no sospechaba que tuviese tiempo y humor de intercalar entre un alegato de justicia y el estudio de una cuestión económica o de un problema financiero, una traducción de Horacio (cf. pp. 9 y 24). Quizá por eso Casasús insiste en que a estas tareas dedica sus ocios o las horas que roba a más importantes y útiles ocupaciones (cf. «Horacio», p. 5; «Tibulo», p. 17). Elocuente en este sentido puede ser el que publicó sus poemas (*Versos; Cien sonetos*) y *Cartas literarias* bajo el pseudónimo de Efraín M. Lozano (cf. WALLACE en E. CORTÉS, *Dictionary of Mexican literature*, p. 148).

14. La primera edición apareció en la Imprenta de El gran libro; la segunda, de 1901, en la de Escalante, y en 1905 salió a la luz de nuevo en Indianápolis, ed. Bobbs-Merril. Se dice en el título que fue traducida directamente del inglés. Puede verse JOHN E. ENGLEKIRK, «Notes on Longfellow in Spanish America», pp. 295ss.

sus esfuerzos y a su laboriosidad»¹⁵; también verá la luz, años más tarde, un libro de poemas bastante relacionado con la poesía clásica, *Musa antigua*, que ampliará en una segunda edición¹⁶.

Y para confirmar lo dicho sobre la calidad poética de sus traducciones, valgan de muestra unos ejemplos¹⁷:

- HORACIO¹⁸ Pisa con igual pié la muerte pálida
 La choza pobre y el alcázar regio;
 Lo breve de la vida nos impide
 Larga esperanza alimentar, ¡oh Sextio! (c. 1, 4, 13ss.¹⁹).

- Igual procura conservar el alma
 En los trances amargos de la vida,
 Y un insolente regocijo ¡oh Delio!
 En los momentos prósperos evita;
 Porque debes morir, nunca lo olvides,
 Sea que siempre en la tristeza vivas
 O que tendido sobre el césped bebas
 Falerno añejo en los festivos días. (c. 2, 3, 1ss. ²⁰).

- En ti creyera yo si tus perjuros
 Te hubiera acarreado alguna pena;
 Si un diente se te hubiesen ennegrecido
 O manchas en las uñas te salieran (c. 2, 8, 1ss.²¹)

15. Se lee en «El Universal» de 17 de septiembre de 1920 (cf. A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p. 67). Altamirano hacía constar también que no solo había éste conservado fielmente el texto original, sino que lo había trasladado a nuestra lengua con la armonía poética que era indispensable para interpretarlo, y que si había conservado las imágenes con su fuerza y colorido peculiares, lo había realizado sin agregaciones ni omisiones, sin enmendar al poeta del Norte de América y sin desnaturalizar su pensamiento (cf. A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p. 32).

16. Sobre esta obra volveré *infra*.

17. En notas ofrecemos el texto que se lee en las respectivas ediciones de Casasús.

18. En el caso de Horacio utilizo algunos de los ejemplos que Sánchez Mármol, en el Prólogo a la obra, ofrece en las páginas 14 y siguientes. Destacaba el amigo y prologuista (p. 14) que Casasús reproducía el ritmo y cadencia del original y que interpretaba el tono propio de cada asunto por la elección de la asonancia que más cuadraba a su índole, y a renglón seguido insistía en que leyendo el texto latino y seguidamente la traducción se experimentaba la ilusión de estar leyendo una versión literal. Volveré sobre ello.

19. *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turres jo beate Sexti, / vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam.*

20. *Aequam memento rebus in arduis / servare mentem non secus ut bonis / ab insolenti temperatam / laetitiam, moriture Delli, // seu moestus omni tempore vixeris, / seu te in remoto gramine per dies / festos reclinatam bearis / interiore nota Falerni.*

21. *Ulla si iuris tibi perierati / poena, Barine, nocuisset, umquam, / dente si nigro fieres vel albo / turpior ungui, / crederem.*

VIRGILIO Tú conmigo entre tanto aquesta noche
Puedes dormir sobre la verde grama.
Yo aquí tengo castañas, queso y frutas;
Ya, a lo lejos, columnas de humo blancas
Se elevan de los techos de la aldea,
Y espesas sombras de los montes bajan. (ecl. 1, 79ss.²²).

.....
Entona, ¡oh flauta! los Menalios versos.
Produzcan áureas pomas las encinas,
Y que ahora huya el lobo del cordero;
El álamo se vista con narcisos,
Y sude el tamariz ámbar espeso. (ecl. 8, 51ss.²³).

CATULO Si no te amase yo más que a mis ojos,
Chistosísimo Calvo, por tu obsequio
Te odiara con un odio Vatiniano.
¿Qué dije yo? ¿qué pude yo haber hecho
para tener, cual plaga, a estos poetas? (14, 1ss.²⁴)

.....
Un dios, y acaso más que un dios parece,
Si a un dios al hombre superar fue dado
El que se sienta frente a ti y te escucha
Dulce riendo.
¡Mísero! Lesbia, mis sentidos todos
Tú me robaste; cuando yo te veo,
Todo lo olvido, y encendida llama
Corre en mis venas. (51, 1ss.²⁵)

TIBULO La Paz cultive el campo. Bajo el yugo
La Paz enseñó al buey a arar la tierra;
Ella crió la vid y guardó el vino
Para el hijo en las ánforas paternas. (10, 47ss.²⁶)

.....

22. *Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi: sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis. / Et iam summa procul villarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

23. *Incipe Maenalius mecum, mea tibia, versus. / Nunc et ovis ultro fugiat lupus, aurea durae / mala ferant quercus, narcisso floreat alnus, / pinguis corticibus sudent electra myricae.*

24. *Nei te plus oculis meis amarem / iocundissime Calve munere isto / odissem te odio Vatiniano / Nam quid feci ego quidue sum locutus, / cur me tot male perderes poetas.*

25. *Ille mi par esse deo uidetur, / ille, si fas est, superare diuos, / qui sedens adversus identidem te / spectat et audit // dulce ridentem, misero quod omnis / eripit sensus mihi: nam simul te / Lesbia aspexi nihil est super mi.*

26. *Interea Pax arva colat. Pax candida primum / Duxit araturos sub iuga curva boves: // Pax aluit vites et sucos condidit uvae, / Funderet ut nato testa paterna merum.*

¡Tiempos felices cuando a ti los dioses,
¡oh Venus!, sin desdoro te sirvieron!
Amor fábula es hoy; mas serlo quiere,
Y no un dios sin amor, quien ama ciego. (2, 3, 29ss²⁷)

Hemos ya dicho que las traducciones de Casasús, a la vez que poéticas, son en no pocas ocasiones bastante literales; no son estrictamente «ad litteram», pero tampoco lo son «ad sensum» o «ad sententiam»; y desde luego no parafrásticas; Casasús pretendía la fidelidad²⁸, y esto explica a su vez la preocupación por el texto latino. Busca un buen texto y quiere entenderlo bien.

Las traducciones, por tanto, se basan en unos textos que Casasús escoge; no se ocupa nunca de hacer su edición²⁹, pero sí de ofrecer enfrentados texto y traducción.

2. La elección del texto de cada uno de los poetas a traducir no es para él de poca importancia; quiere partir de un buen texto; así, para traducir Horacio, cuyos poemas, recordamos, iba traduciendo sin intención de darlos a la luz, adoptó el texto de la edición de Firmin Didot, de 1855, que, como es sabido, va acompañado de traducción a la lengua francesa; en los siguientes casos fue eligiendo los que consideraba «los mejores»³⁰; para *Bucólicas* de Virgilio, el de Otto Ribbeck, para traducir a Catulo, el de Robinson Ellis, y el texto de John Percival Postgate es el que sigue en su traducción de Tibulo.

A la garantía que le ofrece el texto tiene que añadir el respaldo que, para el buen entendimiento del mismo, le proporcionan los especialistas. Casasús «reconoce sus límites»; no es filólogo clásico; sus ocupaciones, insiste, son otras; sin embargo, hay que reconocer que su trabajo es irreprochable, y que no solo está a la altura de muchos buenos filólogos, sino que, gracias, sobre todo, a sus dotes poéticas y «método que elige», supera a bastantes.

27. *Felices olim, Veneri cum fertur aperte / Servire aeternos non puidisse deos. // Fabula nunc ille est: sed cui sua cura puella est, / Fabula sit mavult quam sine amore deus.*

28. En el prefacio de su «Horacio» dice que quien compare su traducción con las demás podrá ver que ha puesto todo empeño y diligencia para que sean fieles, e informa de que hace primero la versión literal, con la ayuda de los sabios comentadores de que se rodea (pp. 5-6). En el de «Tibulo» (p. 9) emplea el adjetivo «literal» para calificar su traducción.

29. En las Notas encontramos, sin embargo, amplia información, discusiones textuales, y sus propias opciones.

30. Así lo manifiesta en todos los casos. Valga de ejemplo lo que dice del texto de Ribbeck: «es el resultado de un trabajo de crítica textual minucioso e inteligente», lo que no obsta para que, como suele, se haya permitido algunos pequeños cambios, que considera insignificantes, y de los que da cuenta detenida (cf. Virgilio, pp. xii-xiv), o del que elige para su Tibulo: «Para llevar a cabo esta traducción, procuré, desde luego, escoger uno de los mejores textos de Tibulo, Ligdamo y Sulpicia que haya depurado la crítica moderna e hice uso del que publicó Mr. JOHN PERCIVAL POSTGATE, en el *Corpus Poetarum Latinorum*, y que fue preparado por Eduardo Hiller en 1885 e impreso por Bernardo Tauchnitz, con ayuda de los Mss. *Ambrosianus* y *Vaticanus*, de las *Excerpta Frisingensia* y *Parisina*, y aprovechando, además, los trabajos anteriores de Vulpio, de Heyne y de Dissem» (pp. 9-10).

El texto es traducido, como nos informa Casasús, teniendo en cuenta las notas y comentarios de que dispone, sin desatender traducciones en diversas lenguas. Su deseo de cuidar el verso –era un poeta– le movía a querer entender bien lo que decían los textos. En cuanto a comentarios, contó con lo mejor que se había escrito desde el Humanismo hasta su época, y lo supo utilizar. Pero no solo los utilizó para comprender bien el texto y ofrecer de él una correcta traducción; hizo más, acercó a los lectores, a la juventud mexicana, a la que iban dirigidas especialmente sus traducciones, un enorme caudal de noticias, poniendo en castellano las Notas de Dubner³¹ que acompañan la edición de Horacio de Firmin Didot, o las de John Conington, Henry Nettleship y Francis John Haverfield³² al texto de Virgilio.

3. Pero no se limitó a estas Notas; en el caso de Horacio, consultó el comentario de Dionisio Lambino, fundador, como Casasús le reconoce, «de la interpretación sabia de Horacio», y consultó igualmente las notas eruditas de Gaspar Orelli, y el Horacio *in usum Delphini* de Ludovicus Desprez, la edición de A. J. Valpy, la de E. C. Wickham, y la de Urbano Campos, cuyas notas, dice, «no merecen el desdén que por su traducción hemos sentido todos los estudiantes»; es decir nuestro autor cuenta con mucho de lo mejor que se había escrito hasta el momento. Y, entre otras cosas, reconoce que le ha sido de gran utilidad el *Horacio en España* de Menéndez Pelayo, y le ha servido de guía para reunir gran parte de lo publicado en lengua castellana.

Para Virgilio además de traducir las mencionadas notas, o, como él dice, el «comentario gramatical, crítico e histórico» de Conington, Nettleship y Haverfield, no omitió utilizar y traducir notas de Heyne, Benoist o Dubner, y también de Keightley o Martyn. El alarde de erudición –«prestada», como él reconoce– es de una utilidad enorme.

Por lo que respecta a Catulo o Tibulo actuó de otra manera. En el caso de la traducción de Catulo, no aporta ni traduce Casasús ninguna nota; el libro publicado el año anterior justificaba esta omisión; allí se encontraba todo lo que de interés había producido la bibliografía fundamental³³; pero sabemos que para

31. Da razón de haber elegido las de Dubner; alaba su sobriedad, precisión y elegancia, y el que ofrezcan lo dicho por otros comentaristas anteriores (por ejemplo Orelli).

32. Cf. pp. X-XI. Este comentario lo juzga una obra maestra, que contribuye a la buena comprensión del texto. Sabe bien que no es obra original, el mismo Conington lo decía, y que gran parte de sus notas puede hallarse en los comentarios de los demás; pero, a pesar de eso –así lo proclama– «no hay un trabajo de interpretación y de crítica que pueda parangonarse con el suyo», y continúa alabando las virtudes del mismo, considerando que es el mejor resumen de la crítica moderna sobre Virgilio (tp. xv). Las notas y comentarios a las *Bucólicas* ocupan en la edición las páginas 139-444.

33. En el caso de la traducción de Catulo no hay notas; solo la traducción acompaña al texto latino. Le exime de ello haber publicado el año anterior su espléndida monografía *Catulo. Su vida y sus obras*, un estudio profundo sobre los aspectos fundamentales de este autor. Valga la mera mención de los diferentes capítulos: I. Fecha, lugar de nacimiento y nombre de Catulo (p. 33); II. Catulo y sus amigos

traducir los poemas catulianos sí utilizó, como informa, el «copioso comentario de Robinson Ellis», y que, cuando éste no le satisfacía, acudía al de H.A. Munro.

Su *Tibulo* sí va acompañado de Notas, pero en esta ocasión no se centraba en unas concretas; aquí «suma», discute y valora informaciones; en las Notas de Tibulo, como siempre de gran valor y utilidad, los lectores encuentran en castellano prácticamente todo lo que la crítica filológica había aportado y discutido hasta ese momento; las cuestiones textuales ocupan un importante lugar; y Casasús pasa revista a lo que dicen, sobre lugares o pasajes problemáticos, editores como Iosephus Scaliger, I. Dousa, I. Passerat, Gabbema, Jo. Vulpius, Ch. G. Heyne, E. Carl Bundach, E. Baehrens, L. Müller, E. Huschke, L. Dissen, C. Lachmann, M. Haupt y A. Rossbach; afirma haber tenido en cuenta, y seguido en su caso, los comentarios más célebres, los de quienes con sus conocimientos han expurgado el texto de errores, han hallado explicaciones claras a los pasajes difíciles de comprender, o han contribuido al conocimiento de usos y costumbres de Roma, que están presentes o aludidas en el *Corpus Tibullianum*; los encabeza Bernadino Cilenio, y sigue M. A. Muret, A. Estaço, I. Dousa, Broukhusius o Heyne³⁴.

4. Nuestro poeta traductor tiene ante sus ojos lo mejor de lo que se ha podido escribir sobre cada uno de sus poetas; a partir de ello, y a partir del texto, va formando «su opinión», y esta aparece a lo largo de las mismas Notas y, desde luego, en la traducción. En su primer trabajo, el de Horacio, ya anunciaba que, además de traducir las notas de otros, o exponer –traducido– lo que estudiosos anteriores habían expuesto, él también ofrecería sus notas, las «Notas del traductor»³⁵.

En las notas a la oda I 4, además de dar razón de haber dividido «el verso arquíloco grande» en dos por exigencias tipográficas, se detiene en *imminente luna* (5), y dice: «A pesar de que casi todos los traductores españoles y franceses han traducido siguiendo la interpretación de Lambino «al asomar la luna», «al acercarse la luna»: *Id est propinqua; nam IMMINERE valet propinquum esse, non longe abesse*, yo he seguido la lección de Dubner, tomada de Orelli, quien dice, *desuper, medio ex caelo lucente, non oriente*. Esta interpretación, añade, la confirma el mismo Horacio en la oda xxii, Lib.III. *Imminens villae tua pinus esto*. Y traduce «al ver la luna en la mitad del cielo»³⁶.

(p. 51); III. Los amores de Catulo con Lesbia (p. 103); IV. Las obras de Catulo (p. 123); V. Los manuscritos de Catulo (p. 137); VI. Las ediciones de Catulo (p. 157); VII. El poeta (p. 187); VIII. Las poesías ligeras de Catulo (p.209); IX. Los epigramas (p. 219); X. Las odas, himnos y epitalamios (p. 243); XI. Las elegías y los cuentos épicos (p. 257); XII. La métrica de Catulo (p. 297); XIII. Los imitadores de Catulo p. (327); XIV. Conclusión. Aquí se informa de que tiene traducida casi toda la obra.

34. Puede verse páginas 10-17; allí se encuentran algunos juicios y referencias bibliográficas exactas; sobre muchas de las obras citadas pueden verse, F. MOYA DEL BAÑO, «Notas sobre ediciones y comentarios de Tibulo desde el Humanismo», en *Simposio Tibuliano*, Murcia, Universidad, 1985, pp. 59-87.

35. En la traducción de Horacio encontramos notas suyas en pp. 297, 302s. 310s, 313,315, 323, 325, 328,332, 338, 358, 361 y 374.

36. Cf. p.297.

Una amplia y erudita nota³⁷ de *realia* aporta a *campus et areae* (I 9, 18), recorriendo las traducciones y comentarios de autores anteriores; Casasús considera que nada explica mejor este pasaje que el poema de Catulo a Camerio (c. 55), y propone que no se trata del campo de Marte, sino del «campo menor».

De gran interés igualmente es la nota que dedica a *non egi te invitum quoniam*³⁸, en la que muestra una enorme lucidez, pero no debemos demorarnos en estas Notas, en donde se muestra la *vis philologica* de Casasús; valgan solo de pequeña muestra; en otros casos serán cuestiones textuales, como ocurre sobre todo en Tibulo, pero siempre la rica y exquisita presentación de datos y textos de autores no solo explica el pasaje en profundidad sino que ofrece un amplio panorama de bellísimos pasajes en que historia, religión, literatura se enlazan para evocar el mundo clásico.

En su edición de Virgilio encontramos también muchas notas «propias»³⁹. En nota a I 2 recuerda que Servio dijo: *Silvestrem musam, id est, rusticum carmen*. Y añade que, a pesar de que todos los manuscritos tienen, *silvestrem*, Quintiliano (IX 4) dijo *agrestem*, y que explica cómo siendo *a* breve «gres» hace larga, sin embargo, la anterior⁴⁰. O, en la nota a *meditaris*, en que su comentario cita Hor. sat. 1,9, 2. dice Casasús: «Mejor hubiera sido citar a Horacio lib II ep. II 76: *nunc et versus tecum meditare canoros*. Informa también de que para Servio *meditaris* es *cantas*, o que Benoist hace equivalentes *meditari Musam y carmini pangendo studere*. O que La Cerda interpreta *meditor* como *exerceo*, y ofrece su cita de Valerio Máximo (I 3).

Sobre *otia* (v.6), añade que Horacio asocia el nombre de Augusto al de los dioses Lares (oda IV 5), y transmite lo dicho por Dión Casio 19, sobre que después de Accio se decretó que se ofreciesen libaciones a Augusto en comidas privadas y públicas, y que se insertase su nombre en los himnos como si fuese un dios (*Augustus templa vivus emeruit*, como dijo Servio, y remite a Sellar, *The Roman Poets of the Augustan Age. Virgil*, pp. 15 y 21).

En fin sus poetas, Horacio, Catulo y Tibulo, que conocía bien, van apareciendo en sus notas junto a las noticias que encuentra en Servio, La Cerda u otros comentaristas utilizados.

37. Cf. pp. 302s.

38. Cf. pp. 313.

39. Estas notas «suyas», que se diferencian en el texto por el tipo de letra, dice haberlas tomado, casi sin excepción, de los comentaristas que ha debido consultar para llevar a cabo su traducción con mayores probabilidades de éxito (p. xvi), siendo estos, como podemos comprobar antiguos o humanistas especialmente: Servio, Filargirio, Probo, la «Escolia» de Berna sobre todo; al jesuita La Cerda, a su erudito y copioso comentario, que siempre «se leerá con fruto» ha acudido más de una vez, y también se ha servido de las notas de Taubmann, Emesio, y el Padre de la Rüe, autor de la edición «in usum Delphini». Con gran acierto y criterio reconoce que la obra que le ha sido más útil entre las que ha consultado ha sido la cuarta edición de Heyne, preparada por Wagner; y añade que siempre ha tenido presente la de Eugène Benoist.

40. Dice así Quintiliano: *certe in dimensione pedum syllaba, quae est brevis, insequente alia vel brevi, quae tamen duas primas consonantes habeat, fit longa, ut 'agrestem tenui musam': nam 'a' brevis, 'gres' brevis, faciet tamen longam priorem: dat igitur illi aliquid ex suo tempore.*

5. Todos los trabajos de Casasús, cada uno con sus características propias, coinciden, como se desprende de lo que venimos recordando, en la utilización de la bibliografía fundamental para abordar estructura, orden y transposiciones de versos, *lectiones* diversas, o cualquier clase de explicación, sea de *realia* o poética; coinciden en la inteligente selección de lugares paralelos aducidos por sus fuentes, o en los comentarios a la traducción de los pasajes controvertidos, partiendo de las explicaciones que han sido ofrecidas; y en este extremo es digno de destacar, además del buen uso que hace de «bibliografía» moderna, la presencia en sus obras de las ediciones del Humanismo, que conoce, utiliza y juzga. Sus lectores, los de México especialmente puesto que fueron ellos quienes leyeron sus obras, pudieron encontrar en ellas, además de las traducciones, un panorama muy certero de lo que se debía saber sobre nuestros poetas latinos; los que vinieron después encuentran lo que se sabía hasta ese momento.

6. Unas palabras deben ser dedicadas ya al autor, puesto que es pieza fundamental en la entrada de los poetas latinos en México. Hemos hablado antes de sus importantes trabajos y responsabilidades, por lo que el ser quien era debió de llevar consigo una extraordinaria acogida de sus traducciones de Horacio, Virgilio, Catulo o Tibulo, o del amplio y riguroso estudio que dedicó a Catulo. Casasús fue una de las personalidades más importantes e influyentes del país, y si se echa una ojeada a su biografía⁴¹ se puede comprobar y comprender lo que venimos

41. Dar cuenta de su «biografía», aunque fuese de modo breve, es imposible. Se sabe bastante de su vida y obra; la primera «biografía» que conocemos la encontramos en *La ilustración Española y Americana*, 22 de agosto de 1899, nº xxxi, p. 101; se informa de su nacimiento en el Estado de Tabasco en 1858, de su brillante carrera de Jurisprudencia en México, que acabó en 1880, de que volvió a su Estado natal donde fue Secretario General de Gobierno, Secretario General del Gobernador y Director del Periódico oficial; en 1882, sigue informando *La ilustración*, volvió con gran fama de abogado y periodista, a la capital de la República, en donde sus aptitudes para la economía política y los vastos estudios que hizo le convirtieron en el más reputado economista del país. En 1899 ya había escrito obras como *La deuda contraída en Londres*, *La cuestión de los bancos*, *Las instituciones de crédito*, *La cuestión de la plata en Méjico*, *El problema monetario y la Conferencia internacional de Bruselas* (conferencia dada en la Sociedad de Economía Política y Social de Lyon el 27 de enero de 1893), *Historia de los impuestos sobre el oro y la plata*, y otras. Era ya en esa fecha, como se informa, Profesor por oposición de la cátedra de Economía Política de la Escuela Nacional de Ingenieros, miembro de la Sociedad de Economía Política de París y otras sociedades científicas nacionales y extranjeras. El Gobierno le había confiado delicadas y honrosas comisiones, como integrar la gran Comisión de Crédito público, estudiando la cuestión de la deuda inglesa en 1885, o en 1892 ir a Bruselas como delegado de la Conferencia Internacional Monetaria. Ya había fundado en la República poderosos bancos, «que son factores de la prosperidad nacional», de muchos de los cuales era apoderado; militaba en el partido liberal y desde 1886 era diputado en el Congreso por el Estado de Tabasco, habiendo contribuido a la «formación de las leyes más importantes de su patria». También se da cuenta en esta biografía de que era poeta, de su traducción de *Evangelina* y de las poesías de Horacio. Se afirmaba que por su talento, méritos y fortuna ocupaba una elevada posición en su patria y que ésta esperaba mucho de «hijo tan esclarecido». Hasta aquí la biografía que se publicó en 1889. Nada se dice de su matrimonio con la hija de Ignacio Altamirano, ni de que tuvo el Bufete de Abogados más importante de México ni, lógicamente, de otras responsabilidades que después tuvo, ni de su exilio. Cuando murió en

diciendo sobre la difusión de sus traducciones. Abogado, con el mejor bufete de México, economista inteligente y de inmensa influencia, político «en activo» desde su juventud, liberal, «juarista», y partidario del general Porfirio Díaz; durante el gobierno de éste alcanzó el mayor protagonismo; perteneció al grupo de «los científicos», parlamentario y Presidente del Parlamento, participó o fue «el padre» de las leyes más importantes⁴²; se le considera artífice en gran medida de la «paz porfiriana»⁴³; escribió obras fundamentales en el campo de la economía, sobre moneda y crédito en especial, y a él se debe la prosperidad de la hacienda pública⁴⁴; sus conocimientos jurídicos los aplicó a la política internacional, que queda reflejado en su «extenso, erudito y luminoso alegato» en la célebre cuestión del Chamizal⁴⁵, fue nombrado embajador de México en Estados Unidos en 1905, y Ministro Plenipotenciario al año siguiente⁴⁶; en fin, estuvo presente o fue actor principal de todo importante que tuvo lugar en México desde su juventud hasta casi su muerte, que le llegó en New York⁴⁷. Organizó la Segunda y Tercera

New York, Alberto María Carreño publicó sus «Notas para una biografía», que incluyó en el volumen, *Joaquín D. Casasús. Homenajes póstumos*, en 1920, en donde se recogen diversas intervenciones habidas con motivo del regreso a México de los restos mortales de Casasús. Muy valiosa y variada información sobre su vida y obra se extrae de este libro. Otros datos fundamentales se extraen de su propia obra, de sus introducciones, o de quienes hacen los «prólogos» de las mismas. Diferentes Diccionarios, como las obras de Eladio Cortés o Silva Herzog ofrecen igualmente noticias de su vida, aunque se suelen repetir noticias. Su presencia en periódicos, como escritor, o como objeto de la noticia aporta bastante información. Su obra científica (jurídica o económica) suele ser objeto de estudio todavía hoy, como lo es el papel que tuvo en la política.

42. Formó parte de las Comisiones encargadas de crear o reformar las leyes, como la que rige las instituciones de crédito, la de los almacenes generales de depósito, reforma del código mercantil, derogación de alcabalas, modificación de impuestos, instrucción de la Escuela Superior de comercio, etc.

43. Cf. M. PUGA Y ACAL en A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p.101; él habla de « indiscutibles semejanzas» entre «la paz porfiriana» y «la paz octaviana», porque ambas, dice, «aseguraron el goce de los bienes que la humanidad más aprecia, la libertad y la propiedad».

44. Como dice LUIS A. VIDAL FLOR (A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p. 107), colaborador de Limantour, despertó crédito y confianza en el extranjero.

45. Se trata de un litigio que el Gobierno de la República de México tenía con los Estados Unidos de América, a los que demanda que se reconocieran sujetos a jurisdicción mejicana los terrenos situados anteriormente en la margen derecha del río Bravo y que habían sido segregados después por los cambios sufridos por la corriente del río. La defensa del Sr. Casasús y los tres voluminosos tomos presentados por él fueron decisivos; cf. A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p. 58.

46. Casasús, como ministro plenipotenciario del presidente Díaz, y el Secretario de Estado norteamericano Mr. Elihu Root firmaron en Washington el 21 de mayo de 1906 la *Convention between the United States and Mexico. Equitable Distribution of the Waters of the Rio Grande*; se redactó y firmó también en español. Después de ratificarla Senado y Cámara y respectivos Presidentes, fue proclamada el 16 de enero de 1907. Cf. http://www.ibwc.state.gov/Files/Convention_of_1906.pdf.

47. Casasús no siempre vivió en México; eran frecuentes sus viajes a Europa en misiones oficiales, enviado por su Gobierno; después de su destino en Estados Unidos como embajador (1905-1906), su enfermedad le llevó a curarse a Europa donde estuvo dos años, regresando a México en 1908. Pero fue en 1913, el 13 de mayo, cuando, como puntualiza Carreño, su biógrafo y amigo, Casasús abandonó para siempre México (un año antes de que llegaran los Constitucionalistas); a mediados de 1911, antes de que Díaz renunciara a la Presidencia de la República, ya había abandonado la política; las cosas al final

Conferencia Panamericana (esta en Brasil en 1906). Hombre de enorme cultura, y defensor de la cultura como el mejor medio de hacer hombres libres, como hiciera su suegro, Ignacio Altamirano, del que se sentía «vástago intelectual», ejerce el periodismo y funda periódicos⁴⁸, amante de la enseñanza fue uno de los fundadores de Centros que se convertirían en Universidades, concretamente en el Estado de Tabasco, y está ligado de modo especial a la Universidad Autónoma de México; fue catedrático de varios centros y tuvo responsabilidades académicas⁴⁹, amén de haber sido nombrado «Doctor *ex officio*» de la UNAM. Fue Vicepresidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Presidente de la Compañía Explotadora de Minas S.A., Socio de Número de la Academia Mexicana de Jurisprudencia, Miembro de la Sociedad de Economía Política de París, Miembro de la Sociedad de Legislación Comparada de Francia. A todo ello suelen añadir quienes de él escriben sus grandes valores humanos, y adjetivos como honrado, compasivo, trabajador, caritativo, bondadoso y otros similares se repiten e ilustran con ejemplos. Si llegó a gozar de una grandísima fortuna, no debió de olvidar sus orígenes, y la pobreza que acompañó sus primeros años, que no ocultaba, le ayudó a ser un generoso «mecenas⁵⁰».

7. Todo lo dicho explica su fama y que sus traducciones no pasaran desapercibidas; no lo merecían. Las traducciones de los poetas latinos no fueron para Casasús solo un entretenimiento, un refugio en el que descansaba de sus ocupaciones, responsabilidades y problemas, un espacio en que desahogar emociones o un unguento que suavizara heridas. El hombre inteligente que sabía bien, como su suegro Ignacio Altamirano, que la cultura es lo que hace libres a los pueblos, y conocía el valor formativo de los clásicos; y sabía como ellos que la edad de «aprender» es la juventud, y a la juventud mexicana destina sus obras, porque desgraciadamente no podían disfrutarlas en su lengua original; él se las acercó con la mayor fidelidad y belleza de que fue capaz, para que las disfrutaran y fueran fuente de conocimiento e inspiración. No robaba tiempo a su trabajo; le añadía valor y significado, humano y político, pues unía la belleza a la verdad.

no le fueron bien; sus amigos lo comparan a una encina azotada por la tempestad, que al final, sin embargo, vuelve a erguirse, o hablan de la ingratitud que, sin nunca quejarse, sufrió. El 15 de agosto, al conocer la situación en que se encontraba México —su casa se convirtió en el cuartel de un general— quiso regresar, llegando hasta La Habana, pero se lo impidieron, concretamente Carreño, convenciéndolo de que no lo hiciera. Regresó de nuevo a Estados Unidos, donde murió. Sus restos mortales volvieron en 1920 y fueron recibidos con todos los honores; a este regreso debemos mucha de la información de que se dispone sobre Casasús, pues hubo Elogios en las Honras fúnebres, artículos de periódico y noticias de diversa naturaleza, que se recogen en el libro tantas veces citado de Carreño.

48. Fundó y dirigió *El Imparcial*.

49. Fue Director de la Escuela Superior de Comercio y Administración. Fue Director de la Facultad (Escuela) de Derecho, aunque durante solo unos meses (30 de abril a 11 de julio de 1908) e interinamente.

50. Lo fue de un buen número de escritores y pintores (cf. A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, p. 39), entre los que pueden mencionarse Amado Nervo, Sánchez Azcona, o Dávalos.

La vigencia de los clásicos está en la capacidad de hablar al presente, en su sabia cercanía; con sus traducciones lo mostró y con sus propios poemas lo hizo vida; es ésta otra manera de dialogar con los clásicos y sentir con ellos. Su poemario, *Musa antigua*, cuya primera edición es de 1904 (la segunda, ampliada⁵¹, vio la luz en 1911) evidencia la misteriosa fusión de las almas, porque Casasús, como así es siempre, habla con y a partir de sus poetas, Catulo, Virgilio, Horacio, Tibulo, y otros que también son suyos, aunque no sepamos que de ellos hiciera traducciones: Teócrito, Mosco, Anacreonte, Ovidio, a los que añade versiones de José M^a Heredia⁵².

Los primeros versos del poema que sirve de pórtico a la segunda edición de *Musa antigua* da buena cuenta de lo que decimos:⁵³

Yo poeta no soy; que los poetas
 Pulsan su propia lira,
 Y yo tan solo soy un arpa muda
 A quien su dueño en el salón olvida,
 Y si no hay una mano que la pulse
 El arpa nunca vibra;
 Y si hay notas que viven en sus cuerdas
 En sus cuerdas están como cautivas.

Son poemas hermosos que colaboran muy eficazmente a la brillante entrada de los poetas latinos⁵⁴ en México.

Valga de ejemplo un soneto⁵⁵ que recrea un lugar ovidiano. Lo titula «Atalanta»; lo acompaña de la cita (*Praeterita est virgo; duxit sua proemia victor*, Ov.met. X 680) y dice así:

Suelta al aire la blonda cabellera,
 Atalanta, cual flecha voladora,
 Corre veloz y la extensión devora
 Sin que nadie la alcance en la carrera.
 Sólo Hipómenes competir espera;
 Que de ella en el estadio se enamora,

51. Los poemas aparecen en esta segunda edición «ordenados» de modo diferente, según traten de «Egipto», «Grecia», «Roma», «Tierra Santa», «España», «Paisajes», sean de «Hojas de álbum» o «Traducciones».

52. También tradujo, aunque no están incluidos en *Musa antigua*, a Leconte de Lisle, François Coppée y Alphonse de Lamartine.

53. Sobre esta obra, también brevemente, puede verse F. MOYA DEL BAÑO, «Joaquín Casasús, traductor de los poetas latinos», pp. 157-159.

54. Ofrecemos algunos títulos de los poemas: Atis, A Lesbía, Priapo, Término, *Mater saeva Cupidinum*, A Fideile, Liberalia, Fontanalía, El sueño.

55. Cf. *Musa antigua* (1904), p 47.

Y ella ofrece, ¡promesa tentadora!
 Ser de aquel que en la lucha la venciera.
 Los dos rápidos corren: Atalanta
 A Hipómenes prestísimo adelanta;
 Él las pomas le tira, y ella absorta
 Va tras ellas, las coge, el paso acorta ...
 Él la ventaja, hasta la meta llega,
 Y ella vencida al vencedor se entrega.

O este otro dedicado «A Horacio», que glosa dos hexámetros de la epístola I 16, 12s. (*Fons etiam rivo dare nomen idoneus ut nec / frigidior Thracam, nec purior ambiat Hebrus*):

Donde ahora un pastor indiferente
 Trepa ligero con segura planta
 Si alguna de sus cabras se adelanta
 Al subir del collado la pendiente;
 Entre el bosque de olivos, do la frente
 Del ameno Lucrétil se levanta,
 Y más que el Hebro pura, brota y canta
 De aguas salubres cristalina fuente;
 Allí Horacio vivió; y allí tendido
 A la sombra de un álamo frondoso,
 Coronada de rosas la cabeza,
 De Asirio nardo con la esencia ungido,
 Llenas las copas de Falerno humoso,
 Cantó el amor y el vino y la belleza.

No es mi intención ni de este momento hacer comentarios sobre sus versos, pero a nadie que lea estos sonetos se le puede ocultar la maestría, ingenio, sensibilidad y conocimientos de Casasús; ambos poemas constituyen bellísimas descripciones pictóricas plenas de sentimiento; en uno se puede ver y sentir la carrera de los jóvenes, y la fuerza del amor que surge y vence; en el otro, saborear la paz del cantor en un espléndido *locus amoenus*; todo se une para lograr el objetivo: léxico, orden de palabras, sintaxis, ritmo, etc. Pero he dicho al principio que solo quería comunicar «un descubrimiento»; y creo que ha sido así. Las traducciones de Casasús son desconocidas en España⁵⁶, o al menos no conocidas como debieran serlo; no lo vemos mencionado en nuestras ediciones, traducciones o estudios de estos poetas⁵⁷, aunque hay una excepción, la de José

56. Me congratula saber que el Profesor Siles posee, como me dijo, un ejemplar de Catulo.

57. Si está mencionado en la traducción de *Tibulo y los autores del Corpus Tibullianum* del argentino Hugo Francisco, Madrid, C.S.I.C., 1990, p. XXVII; lo menciona Tarsicio Herrera Zapién en su

María Alonso Gamo⁵⁸. Afortunadamente, en México, en su Tabasco natal, han sido reeditadas algunas de sus obras. Y es ocioso decir que cuando aparecieron gozaron de merecida fama y reconocimiento⁵⁹. En la biografía, ya mencionada, que vio la luz en *Ilustración española y Americana*, se alababa también su faceta de poeta y traductor; pero mucho más importante son otras páginas, como las que le dedica Sánchez Mármol, amigo y compañero en muchos afanes.

8. A modo de prólogo con el título de «Un nuevo traductor de Horacio», Sánchez Mármol, además de describir a Casasús como un infatigable trabajador⁶⁰, alabar su amor a la belleza y su buen gusto, y compararlo con Martínez de la Rosa, Echegaray o Rafael Pombo, analiza sus traducciones, elogiando especialmente el acierto de sus versos, pues se ajustan «a los patrones de la belleza». Y tras indicar cuál es el para él concepto de belleza, y mostrar que en Horacio existe esa belleza, expresa qué entien- de por traducción⁶¹ y reconoce finalmente que a las de Casasús conviene este nombre

Albio Tibulo y su círculo, México, UNAM 1976, p. CV; lo elogia R. Bonifaz Nuño, en *Cayo Valerio Catulo. Cármenes*, México, UNAM 1969, pp. LXXXVIII-LXXXIX; y en su *Horacio, Epodos, Odas y Carmen Secular*, UNAM 2007, p. XIX, alude a las traducciones en estrofas sáficas y –no con razón– dice que sus versiones «tienden más a la paráfrasis que a la literalidad».

58. Su traducción de *Catulo* vio la luz en 2004 en el tomo primero de sus *Obras completas* en Guadalajara, ed. Aache; tras su muerte, en 1993, decidieron publicar todas sus obras, editadas e inéditas. En las páginas 37-41 trata del *Catulo* de Casasús, obra de la que tuvo noticia por Rubén Bonifaz; y se sorprende, dice, de que Bonifaz «después de conocer la traducción de Casasús pudiera tener valor para publicar la suya».

59. En México y fuera de México debido, como es lógico, a la personalidad del autor. Cf., por ejemplo, J. TORIBIO MEDINA, «Cuatro muertos ilustres».

60. Victoriano Salado, en el «prólogo» de «*Catulo*», además de dedicar elogios de toda clase al traductor, se detiene, como muchos otros, en alabar la enorme capacidad de trabajo del «poliédrico» Casasús, y dice: «seis días de la semana los consagra a la resolución de complicadísimos asuntos profesionales, a las atenciones del bufete quizás más solicitado en el país, y a las tareas parlamentarias más arduas y delicadas; el séptimo día no descansa como lavez, sino que lo dedica íntegro al estudio de los poetas latinos, y comparando textos, descubriendo analogías, enmendando errores, y aplicando a todos y cada uno de los asuntos el mismo ardor y la misma acuciosidad que aplica a los negocios en que se versan millones de peso se pasa los días que los demás dan al reposo (...) Y añade: «Para explicar su persistencia en el trabajo Casasús tenía una teoría psico-fisiológica: «la labor intelectual no puede suspenderse sin riesgo de sufrir grandes perturbaciones físicas» (cf. «*Catulo*», p. 16)

61. Reproduzco algunos párrafos, que juzgo de interés por lo que implícitamente dicen de la traducción de Casasús: «El concepto de ésta (sc. belleza), en artes y letras (..) no consiste en otra cosa que en la interpretación acertada de las mil lenguas en que la naturaleza habla a todos nuestros sentidos. De modo que la poesía (..) se dirá bien inspirada, será bella, ora que copie con fidelidad y galanura una escena del mundo físico, ora que reproduzca con verdad una emoción personal, un estado del alma (...). Y así como cada paisaje, cada espectáculo de la naturaleza tiene sonidos y coloridos solo propios de él, cada sentimiento humano tiene su expresión adecuada, genuina, auténtica, valga el adjetivo, que no puede confundirse con otra (11-12). (...) Esta armonía imitativa es el gran recurso de la poesía subjetiva o íntima, en la interpretación de los movimientos del alma humana, sujetos, como tales movimientos, a ritmo y tono. Todo eso, lógicamente, existe, se reconoce en Horacio, «en quien la cadencia y el ritmo, y la propiedad de la dicción, y la espontaneidad del giro se hermanan inseparablemente, y justifican de sobra lo que de sus poesías dice su egregio panegirista: «Labrados por las manos de las Gracias/ cual por diestro cincel mármol de Paros» (13); todo eso es posible reflejarlo en el habla caste-

porque: «Dentro del texto, ha sabido reproducir el ritmo y cadencia del original, y ha interpretado el tono propio de cada asunto por la elección de la asonancia que más cuadraba a su índole». «Tanto es así que leída una oda de Horacio, y de seguida la traducción de Casasús, se experimenta la ilusión de estar leyendo una versión literal». Y va comentando sus felicísimas versiones, la admirable fluidez, el no apartarse un ápice del texto, la elegancia, en fin, afirma que «el traductor, en los distintos «géneros» horacianos, ha sabido transformarse en el poeta interpretado, viniendo a hacerse *alma romana en corazón mexicano*» (p. 23). Destaca el que «Casasús ha encerrado dentro del asonante grave los conceptos horacianos sin parafrasear, ni caer en ripios, ni en obscuras elipsis, conservando la fisonomía y el colorido del texto latino por la adopción de la asonancia apropiada al tono del asunto». Sánchez Mármol es defensor del verso suelto⁶², «molde adaptado al verso latino, cuyo movimiento, ritmo, cadencia y sobriedad copia a la perfección»; para él «el verso sin rima semeja al gallardo atleta, mostrando al desnudo sus vigorosos músculos, prontos a todo movimiento». Este es el verso que aprecia en Casasús, aunque en una ocasión confiesa que «no parece muy adecuado el verso suelto para las composiciones líricas» (28-29).

En fin, estas páginas, que concluyen con un ruego –pide a Casasús que dé a la luz estos poemas⁶³– representan una justa valoración del trabajo de nuestro traductor, y quizás sean en parte responsables de que vieran la luz sus poemas horacianos; es posible que Casasús le hiciera caso; el escrito lleva fecha de 21 de abril de 1898, el prefacio de Casasús está firmado el 30 de abril de 1899, un año después⁶⁴. Si esto es así, también habría que agradecer a Sánchez Mármol que diese a la luz a los otros poetas latinos.

llana, que es, «la más armoniosa de las lenguas vivas, la más eufónica, sin degenerar en melosa, no solo por la bien equilibrada distribución de vocales y consonantes, sino por su prosodia misma, y por semejantes cualidades es la mayorazga de las lenguas desprendidas del latín» (13). Eso facilita, lógicamente las versiones castellanas, y puede exigir con mayores razones que éstas sean «fieles». La fidelidad en el caso de una traducción de Horacio manda plegarse al texto y a la forma, al sentido neto de las palabras del original, al par que a su ritmo, número y cadencia». Si todo esto no existe, habría que hablar de «imitaciones, paráfrasis, glosas más o menos fieles, y las hay bastante afortunadas, pero (...) «habría abuso de lengua llamándolas traducciones propiamente tales, pues que más bien resultarían adaptaciones a nuestra habla, siendo ésta, a mi ver, la que debe adaptarse al original latino (14)».

62. Así dice: La evolución de la lengua llevará, en su perfeccionamiento, a evitar el consonante y el asonante, es decir la rima; desaparecerán de la poética por inútiles (31s.), porque el ritmo, cesura, número y cadencia bastarán a producir la armonía musical del verso, con la ventaja de que el vuelo de la Musa se sentirá mucho menos constreñido, su giro mucho más libre, la traducción del pensamiento se manifestará con mayor nitidez, exento de ripios y redundancias, y el poeta no se dará a conocer por la facilidad de producir consonantes, sino que lo revelará la altura de la concepción, la novedad de la forma, el latido de la vida, el ardor del entusiasmo en cada estrofa» (32), y pone un ejemplo de estrofas sáficas de Villegas.

63. Casasús ha dedicado a su esposa Catalina, le ha regalado como prenda de amor conyugal, estos versos, pero ni ella, ni sus hijos, tienen derecho a privar a los demás de esta obra de arte, de esta joya; las joyas están para lucidas.

64. El inicio del Prefacio de Casasús parece avalarlo. Dice así: «Sé que es una temeridad dar a la estampa una traducción de Horacio, el más traducido quizás de los poetas latinos; pero después de

9. Muchos otros juicios favorables sobre su obra literaria podríamos recordar⁶⁵. Esto le llevó a ser miembro de importantes centros de cultura⁶⁶: la Academia Mexicana de la Lengua (de la que fue Presidente desde 1912 hasta su muerte), el Liceo Altamirano, del que fue Presidente⁶⁷, o la Real Academia Española, como Académico correspondiente⁶⁸. Ciertamente Casasús tenía prestigio y, además, contaba con buenos amigos pertenecientes al mundo de la cultura; entre ellos estaba D. Rafael de la Peña, un gran humanista que presidió la Cámara de Diputados de México y la Academia mexicana de la lengua; sabemos por una carta dirigida a Menéndez Pelayo⁶⁹, fechada en México el 4 de enero de 1903, que actuó a favor del nombramiento de Casasús como miembro correspondiente de nuestra Academia; así argumentaba:

«Asimismo con carácter privado, me atrevo á manifestarle el vivo deseo que tengo de ver premiados los altos méritos literarios del Sr. Lic. D. Joaquín D. Casasús con el nombramiento de individuo de la Real Academia Española en la clase de correspondiente extranjero. Ha publicado su versión de numerosas odas de Horacio; conserva inédita la traducción de las Elegías de Tibulo y de las Églogas de Virgilio. Además creo que pronto dará á luz unos estudios muy notables sobre Catulo, Tibulo, Virgilio, Horacio y Propercio. Si no me ciega el afecto que profeso al autor, creo que esos trabajos, no sólo son dechados de bien decir; sino que contribuirán á levantar los estudios clásicos, que hoy andan de capa caída entre nosotros. Acerca de la versión de Horacio nada diré á usted; entiendo que usted la ha leído ya, y ¿quien soy yo, para

emplear los ocios de algunos años en llevar a término y corregir un trabajo de esta índole, no es fácil esconderlo a las indiscretas miradas de los amigos. Estas traducciones no estaban destinadas a ver la luz pública; no quería yo revelar a nadie que aún tenía tiempo que perder, ni que guardaba todavía mis aficiones literarias de la juventud. Sin embargo, he vencido el escrúpulo, y solo me servirá de disculpa que la edición es de un número muy reducido de ejemplares».

65. La mayoría de sus «biógrafos» o personas que se incluyen en la edición de Carreño *Homenajes póstumos* suelen mencionar esta faceta de poeta-traductor y lo hacen elogiosamente. Volvemos a encontrar juicios semejantes en Méndez Plancarte (1937), pp. 149-160 (manejamos ejemplar MBN HA-21566), y recientemente en la mencionada edición de Gamon Alonzo; entre los «poetas» podemos mencionar que José M^o Pino Suarez, político, periodista y poeta, le dedicó en 1903 sus *Procelarias*, o que Manuel Machado, tras la lectura de *Musa antigua*, le dedica su libro *El mal poema* en 1909; o los elogios que Amado Nervo le dedica a quien fue su Mecenaz, en un retrato preñado de noticias y afecto (cf. A. NERVO, *Obras completas*, v. I, pp. 1318s.). De los muy favorables juicios de Cuervo o Max Bonet, entre otros, habla A. M. CARREÑO p. 32.

66. Su faceta de jurista, economista, político le llevaron a otros Centros de prestigio nacionales e internacionales, como ya hemos recordado.

67. Él fue quien lo promovió y fundó; fue su Primer presidente; como él mismo dice en su introducción a *Catulo. Su vida y sus obras*, para honrar la figura de Altamirano pronunció una serie de conferencias sobre los poetas que más amaba; en diciembre de 1902 ya leyó lo que son los tres capítulos primeros de esta obra, y en las sesiones de mayo de 1903 dió término a su labor.

68. A ello debemos el que haya algún ejemplar de sus obras en España, pues el mismo Casasús los regalaba a académicos españoles.

69. Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Epistolario*, vol. 16, carta n^o 689.

expresar mi sentir ante el juez sabio y justo, que empuña el cetro de la crítica en ambos continentes? Sólo haré notar á usted que las labores literarias del Sr. Casasús son descanso de sus arduas incesantes labores como abogado y como economista. Ojalá que usted estimara conveniente proponerlo para individuo de la Real Academia Española, en la clase de correspondiente extranjero; por tan singular favor le quedaría muy reconocido el último de sus discípulos y el más apasionado de sus admiradores que at.º b. s. m. *Rafael Ángel de la Peña*⁷⁰».

Esta intervención del Sr. De la Peña y el aval de la obra publicada llevó al nombramiento deseado; Casasús fue académico correspondiente de la Real Academia Española⁷¹. Y será él mismo el que dirija a Menéndez Pelayo una carta de agradecimiento al tener noticia fehaciente de la opinión que sobre su obra tenía D. Marcelino; la había expresado a su mentor, y este le había confiado la mencionada carta; así, el 15 de febrero de 1905 le dirige Casasús, desde México, una carta⁷² que encabeza con un «Muy señor mío y colega»; en ella agradece la carta que ha enviado a D. Rafael Ángel de la Peña, y se expresa de esta suerte:

«Me ha procurado con la lectura de la carta y con el obsequio que de ella me ha hecho, la mayor de mis satisfacciones; pues ninguna podría comparar a la que experimento al poseer la carta de Vd., que contiene los elogios del más sagaz, del más erudito y del más justamente célebre de los críticos españoles. Hace muchos años que esperaba con impaciencia el juicio de Vd. acerca de mis trabajos, porque todos los escritores hispano-americanos ansiamos, como la mayor de nuestras recompensas, un juicio favorable de Vd.; no sólo por los respetos que á Vd. tenemos, sino por el altísimo nombre que ha sabido Vd. conquistarse entre todos nosotros. El elogio de Vd. es el más eficaz de todos los estímulos, y él me dará aliento para continuar sin descanso trabajando por el renacimiento de las letras clásicas, que tan mal paradas andan en México desde hace algunos años. Vd., en su carta, me aconseja poner mano en la traducción de Propertio, y aun cuando entraba en mi propósito ocuparme en la traducción del Cantor de Cintia, ofrezco á Vd. que no habré de darme punto de reposo, hasta no dejar completa su versión, la cual me prometo desde hoy dedicar á Vd. Dentro de un mes ó dos habré de enviarle la traducción completa de Tibulo, Ligdamo y Sulpicia, con algunas notas mías, que está ya en prensa. Aun cuando yo creí terminar antes la traducción de Catulo, Dios quiso que concluyera la de Tibulo; porque en unas vacaciones que me tomé en el año pasado, le di la preferencia tan

70. De nuevo desde México, el 22 de septiembre de 1903, le habla a D. Marcelino de nuestro autor, comunicándole que «está imprimiendo su versión castellana de las diez églogas de Virgilio, con los comentarios de Conington, Nettship y Haverfield y algunas notas propias», y debe de acompañar la carta de lo que tenía impreso, pues añade: «Como una vez le dijo que estaba preparando un trabajo sobre las versiones castellanas de clásicos latinos, le envía lo que ha impreso hasta el presente». Cf. Menéndez Pelayo, *Epistolario*, vol. 17, carta nº 139.

71. Título que ostenta en sus publicaciones.

72. Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Epistolario*, v. 18, carta nº 73.

sólo porque estaba seguro de concluir en menor número de días la una que la otra. Creo que Catulo estará impreso á fines de este año. Renovándole a Vd. el testimonio de mi profundo agradecimiento, aprovecho esta oportunidad para ofrecerme á las órdenes de Vd. como su amigo y S.S. Q.B.S.M. *Joaquín D. Casasús*

La carta, parte de cuyo contenido podíamos deducir, la podemos leer⁷³; se reprodujo en el periódico mexicano *El Universal* el 17 de septiembre de 1920, en el artículo que lleva por título «Don Joaquín D. Casasús. El humanista y el literato». Decía así:

Acabo de recibir el hermoso libro sobre Catulo que acaba de publicar su amigo de usted el Sr. don Joaquín D. Casasús, y no puedo menos que felicitar a este excelente humanista, que tantos servicios está prestando a nuestra clásica clásica, tan desamparada hoy de trabajadores serios. Es la del Sr. Casasús una monografía excelente, que resume el estado actual de las investigaciones relativas al más exquisito y refinado de los líricos latinos, y juzga con imparcial y recto criterio sus peculiares méritos. El estilo correcto y agradable de la obra, el buen gusto que toda ella revela, la familiaridad que el autor muestra en los trabajos más recientes de la crítica europea, hacen muy interesante la lectura de éste, que más que biografía es un rico comentario. Las traducciones intercaladas de algunos trozos de Catulo hacen desear la edición completa que el Sr. Casasús anuncia tener ya casi terminada y que de fijo valdrá más que la de Pérez del Camino, única que en castellano corre impresa. Convendría que más adelante pusiese manos a la traducción de Propertio, cuyas elegías están casi intactas en nuestra lengua. La traducción elegante, fiel y rectamente ilustrada de las Bucólicas de *Virgilio*, que recibí el año pasado; la de muchas odas de Horacio, publicada antes por el Sr. Casasús, me hacen esperar mucho de él, en el arduo camino que con tantos bríos ha emprendido. Hasta la parte tipográfica de estos bellos libros está en armonía con el sello de distinción y aticismo que los realza. Quiera Dios que tan bien encaminados esfuerzos encuentren quien los secunde entre la juventud literaria y puedan levantar los estudios clásicos de la postración en que yacen, tanto en América como en España. Veo con placer estos síntomas de renacimiento, pues ya conoce usted mis aficiones de toda la vida. *M. Menéndez y Pelayo* (Rúbrica).

Es evidente que las obras de Casasús llegaban a Don Marcelino; la última recibida había sido *Catulo. Su vida y sus obras*; todavía no había dado a la luz la traducción, aunque incluye algunas en este estudio. Todas las traducciones hasta ahora conocidas, las de Horacio, Virgilio y las de Catulo, merecen juicios muy favorables; y el que dedica a la monografía sobre Catulo no puede ser más positiva; supone, ciertamente, un amplio, completo, erudito y certero estado de la cuestión.

73. Cf. A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, pp. 64-65.

10. Como suele ocurrir, me fui encontrando con estas traducciones; las leí y disfruté, no conocía los juicios que sobre ellas se habían vertido; siempre leo los textos antes de las introducciones; me parecieron dignas de ser conocidas, como me ha parecido y parece que debe ser tenido en cuenta *Catulo. Su vida y sus obras*; no conocía la carta de Menéndez Pelayo sobre Casasús. Al haberlos conocido, me alegra coincidir con ellos; aunque ellos formulen mejor sus opiniones, avalan lo que yo pensaba y he querido decir. Estas obras fueron fundamentales hace un siglo y son muy valiosas para el hoy⁷⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- H.FCO.. BAUZA, *Tibulo y los autores del Corpus Tibullianum*, Madrid, C.S.I.C., 1990
 R. BONIFAZ NUÑO, *Cayo Valerio Catulo, Cármenes*, México, UNAM 1969
 R. BONIFAZ NUÑO, *Horacio, Epodos, Odas y Carmen Secular*, UNAM 2007
 A. M. CARREÑO, *Joaquín Casasús. Homenajes póstumos*, México, 1920.
 E. CORTÉS (ed.), *Dictionary of Mexican literature. Westport, Connecticut. Greenwood Publishing Group*, 1992.
 JOHN E. ENGLEKIRK, «Notes on Longfellow in Spanish America», *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, 1942, pp. 295ss.
 J. M^a GAMO ALONSO, *Catulo*, en *Obras completas de José María Gamo Alonso*, v. I, Guadalajara, ed. Aache, 2004.
 T. HERRERA ZAPIÉN, *Albio Tibulo y su círculo*, México, UNAM 1976.
 J. T. MEDINA, «Cuatro Muertos Ilustres», *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N.º 22, Santiago 1916, pp. 467-475.
 M. MENÉNDEZ PELAYO, *Epistolario* (23 vols.), edición al cuidado de M. reuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria 1982-1991
 G. MÉNDEZ PLANCARTE, *Horacio en México*, México, UNAM, 1937
 F. MOYA DEL BAÑO, *Presencia de Tibulo*, Murcia, 1982
 F. MOYA DEL BAÑO., «Notas sobre ediciones y comentarios de Tibulo desde el Humanismo», en *Simposio Tibuliano*, Murcia, Universidad, 1985, pp. 59-87

74. Aunque hablamos de poetas latinos, creo necesario mencionar otra obra de Casasús que lleva por título *En honor de los muertos*, que vio la luz en México en 1910 en la misma imprenta Escalante, la cual contiene una serie de «discursos» en honor de diversas personalidades de la vida de México, entre las que están Ignacio Altamirano o Rafael de la Peña; en ellos se muestran las grandes virtudes literarias, en este caso oratorias, de nuestro traductor; se añade también, en Apéndice, alguna otra pieza de índole distinta, como son dos «brindis», uno pronunciado en el banquete ofrecido a los Delegados de la Unión liberal la noche de 20 de junio de 1903, otro pronunciado en el banquete ofrecido al propios Licenciado Joaquín D. Casasús en la noche de 18 de septiembre de 1905, es decir, con motivo de su marcha a Estados Unidos como embajador. Se añade el Discurso pronunciado en la Academia Americana de Ciencias Políticas y Sociales de Filadelfia el 24 de febrero de 2006 sobre «La conferencia Pan-Americana y su significación», y una Alocución pronunciada en nombre de la Academia de legislación y Jurisprudencia en la sesión solemne celebrada en 4 de octubre de 1907 en que fue recibido como socio honorario el Señor Elihu Root Secretario de Relaciones exteriores de los Estados Unidos de América. Aparte de los valores literarios, son un documento inestimable de una época.

- F. MOYA DEL BAÑO, «Joaquín D. Casasús traductor de los poetas latinos», *Alma América In honorem Prof. Victorino Polo*, Murcia, EDITUM, 2008, v. II, 415-427.
- A. NERVO, *Obras completas*, 2 vols, Madrid, Aguilar, 1967⁴.
- J. SILVA HERZOG, *Semblanzas de Académicos*. Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana. México, 1975

OBRAS DE JOAQUÍN DEMETRIO CASASÚS

- Algunas Odas de Q. Horacio Flaco traducidas en verso castellano* por Joaquín D. Casasús, con el comentario de Dubner y un Prólogo de Manuel Sánchez Mármol, México, Imprenta de I. Escalante, 1889.
- Las Bucólicas de Publio Virgilio Marón, traducidas en verso castellano* por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano e Individuo correspondiente de la Real Academia Española, México, Imprenta de I. Escalante, 1993.
- Cayo Valerio Catulo. Su vida y sus obras*, por Joaquín D. Casasús. Prólogo de Victoriano Salado Álvarez, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1904.
- Musa antiqua*, por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano e Individuo correspondiente de la Real Academia Española, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1904.
- Las Poesías de Cayo Valerio Catulo traducidas en verso castellano* por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano e Individuo correspondiente de la Real Academia Española, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1905.
- Las elegías de Tibulo, de Lígdamo y Sulpicia*, traducidas en verso castellano por Joaquín D. Casasús, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1905.
- En honor de los muertos* por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1910.
- Musa antiqua*, por Joaquín D. Casasús, Presidente del Liceo Altamirano (2^a edición), México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1911.

VIII.
LA POESÍA LATINA REVIVIDA EN LAS
LENGUAS MODERNAS

EL INFLUJO DE LA POESÍA VIRGILIANA EN EL *PERSILES*:
SITUACIONES ARGUMENTALES Y PERSONAJES

MIGUEL ALARCOS MARTÍNEZ
Universidad de Oviedo

Resumen: La influencia virgiliana es uno de los ejes preferentes de la tradición clásica en el *Persiles* (1617) de Cervantes. Como demostración más palpable de esta realidad, analizamos el episodio II, 17, cuyos caracteres, situaciones argumentales y motivos temáticos se han diseñado a tenor de la reelaboración de hipotextos de la *Eneida*, procedentes en su mayoría del libro II y del libro IV, y donde, por lo demás, el propio escritor, mediante un expresivo símil, llega a vincular explícitamente a sus personajes centrales con las figuras origen. El análisis, basado en una metodología inmanentista en torno al hecho intertextual, pretende trazar un bosquejo de las reminiscencias de Virgilio, ya detectadas o desapercibidas para los especialistas, que contribuyen a estructurar el episodio y generar en el lector procesos de descodificación y anagnórisis de contrastes y paralelos; pero, de paso, plantea la problemática cuestión de los casos de *contaminatio* entre Heliodoro y Virgilio, amén de la posibilidad -no descartable- de un influjo previo de Virgilio en la configuración de personajes y escenas de las *Etiópicas*.

Palabras clave: *El Persiles*, Virgilio, *Eneida*, reminiscencias, hipotextos, funciones literarias, reelaboración, episodio II,17, situaciones argumentales, motivos temáticos, personajes, Heliodoro, *contaminatio*, tradición clásica.

Summary: Amongst classical traditions which exert an influence on Cervantes' *Persiles* (1617), Virgil's takes pride of place. In order to closely prove this textual reality, we have analyzed Episode II, 17, whose characters, plot situations and thematic motifs have all been created following reelaborations of hypotexts, which mainly belong to Books II and IV of *The Aeneid*, and where Cervantes

himself makes use of a very expressive simile to openly link his main characters with the original figures. The analysis, based on an immanentist methodology about intertextuality, is to draw an outline of Virgilian reminiscences, either already noticed or unobserved by specialists, which contribute to restructuring the Episode and generating in the reader a process of decodification and anagnorisis of contrasts and parallels. Likewise, our analysis simultaneously raises a problematic question about cases of *contaminatio* between Heliodorus and Virgil, and the far from dispensable possibility of Virgil's previous influence on the drawing of characters and scenes in the *Aethiopica*.

Keywords: Cervantes' *Persiles*, Virgil, *The Aeneid*, reminiscences, hypotexts, literary functions, reelaboration, Episode II, 17, plot situations, thematic motifs, characters, Heliodorus, *contaminatio*, classical tradition.

I. Desde que Schevill¹ en los albores del s. XX rastrear las reminiscencias heliodóricas y virgilianas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia Septentrional*, la bibliografía que se ha generado posteriormente no es todo lo abundante que debiera ser como para considerar agotada tal parcela de estudio. Y, además, en los últimos treinta años, con el resurgimiento del interés de cervantistas y filólogos diversos hacia el *Persiles*, la atención hacia uno u otro influjo se ha venido desarrollando de forma desigual: mientras son cada vez más numerosos los trabajos acerca de la influencia de Heliodoro que subrayan su importancia, en cuanto ingrediente compositivo por excelencia de la *Historia Septentrional*, o que rectifican en cierto modo algunas de las limitaciones que presentaba el recuento de Schevill, en cambio, no ocurre lo mismo con la influencia del poeta romano, cuya situación es bien distinta.

Efectivamente, las aportaciones en este ámbito, en la mayoría de los casos, o bien vuelven una y otra vez sobre la encomiable labor del estadounidense y sus aciertos indiscutibles, sin añadir nada nuevo a lo que ya sabemos y, menos aún, sin profundizar en el plano de la reelaboración cervantina, contentándose como mucho con apuntar divergencias y similitudes, o bien se afanan en el esclarecimiento de una cuestión tan compleja como controvertida, como lo es sin duda la formación cultural y la cultura libresca de Cervantes, y, particularmente, la disyuntiva de un 'ingenio lego' frente a un 'ingenio cultivado', provisto de ciertos rudimentos humanísticos, que pudo haber leído la poesía de Virgilio, no solo en la traducción de Hernández de Velasco, sino también en el original latino; e incluso muy pocos son los que se han aventurado a reconocer abiertamente que la pro-

1. Vid. R. SCHEVILL, «Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. II. The Question of Heliodorus», en *Modern Philology*, IV (1907), pp. 677-704; y «Studies in Cervantes. I. *Persiles y Sigismunda*. III. Virgil's *Aeneid*» en *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, XIII (1908), pp. 475-548.

ducción virgiliana y, en especial, la *Eneida*, constituirían después de las *Etiópicas* el otro gran modelo clásico en que bebió Cervantes para elaborar su última ficción novelesca.

No obstante, en medio de este panorama, entre las novedades editoriales de 2009, merece con toda justicia destacarse, por lo que tiene de carácter pionero, la estupenda monografía de A. Barnés Vázquez². Se trata a todas luces de la primera aproximación de conjunto que se ha hecho hasta ahora sobre la tradición clásica en Cervantes y, en especial, sobre el influjo de la poesía virgiliana, aunque restringida a la más celebrada de sus obras, esto es, el *Quijote*. En efecto, los resultados más contundentes saltan a la vista, como se colige de los tres cuadros confeccionados por Barnés: un total de 1274 ‘referencias’ a la cultura grecolatina, inventariadas de forma sistemática.

Pero no es solo un estudio de corte general, que gire en torno a un inventario de alusiones y citas grecolatinas, sino que también la otra gran novedad de este acercamiento sin precedentes estriba en sus análisis *sincrónicos* y *funcionales*, ya que Barnés aborda la reelaboración de las fuentes, distinguiendo así entre ‘usos rectos’ y ‘usos oblicuos’ (irónicos, paródicos...etc), hasta el punto de plantearse la función literaria que adquieren esos materiales reelaborados dentro del *Quijote*. En ese sentido, el enfoque analítico adoptado supone una rara excepción en el panorama heurístico imperante, por lo que debería aprovecharse como punto de partida paradigmático en las investigaciones atingentes a la intertextualidad virgiliana del *Persiles*.

II. Pues bien, tras revisar concienzudamente el inventario de reminiscencias de Schevill y el estado actual de las investigaciones en este ámbito, y pertrechados con una línea de análisis muy próxima a la de Barnés, tanto en los aspectos metodológicos como en la concepción de la intertextualidad, desde hace unos años a esta parte nos hemos hecho una idea, a nuestro juicio, más exacta de cómo opera la influencia de Virgilio en el *Persiles*. En ese contexto, nos gustaría antes de nada comentar una serie de generalidades, fruto de nuestras conclusiones, para luego ejemplificarlas con el sucinto análisis de un caso concreto.

En primer lugar, las reminiscencias predominantes de la *Historia Septentrional* no son meras referencias o alusiones ni hipotextos *ad literam* o parafraseados en castellano áureo («citas»), sino materiales, cuya expresión o contenidos primigenios se ven notablemente alterados, de acuerdo con las necesidades del autor adoptivo: encontramos un mayor número de reminiscencias «semánticas» que «formales o estilísticas», entre otras causas, porque los contenidos hipotextuales reelaborados son muy heterogéneos, desde el significado global de un pasaje al conjunto de nociones que conforma una situación argumental o al tejido de

2. Vid. A. BARNÉS VÁZQUEZ, *Yo he leído en Virgilio: la tradición clásica en el Quijote*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.

connotaciones que deriva en la caracterización de un personaje, pasando por las reminiscencias temáticas, estructurales y diegéticas.

En segundo lugar, la distribución de estos materiales abarca toda la novela, aunque en una proporción relativamente menor que la impronta de Heliodoro, concentrándose en especial en el libro II, cuyos personajes y situaciones argumentales enmarcan el caso elegido, objeto de análisis, en contraste con el libro I, donde predomina la intertextualidad con *Teágenes y Cariclea*. Ahora bien, el hecho de que el libro II sea el libro virgiliano por antonomasia no puede inducirnos a minimizar la coexistencia –e incluso amalgama– con otros influjos, como ya viene apuntando con ahínco C. Romero Muñoz en sus sucesivas ediciones del *Persiles*³.

En efecto, el libro II en absoluto se desprende del influjo heliodórico. De hecho, algunos de los caracteres, objeto de análisis, como Policarpo y Cenotia y, en menor medida, Sinforosa, resultan problemáticos, puesto que se prestan a una doble exégesis: o Cervantes los habría diseñado en función de una *contaminatio* entre Virgilio y Heliodoro, *contaminatio* en este sentido inédita, no señalada hasta ahora; o solo habría utilizado a Virgilio –la postura, por lo demás, oficial–, y entonces los presuntos ecos de Heliodoro que percibimos no serían tales ni estarían integrados en el texto cervantino, sino que los plausibles paralelos que pueden surgir entre arquetipos de Virgilio y Heliodoro, a partir de un personaje del *Persiles*, son en puridad consecuencia de una posible influencia de Virgilio en Heliodoro, habida cuenta de la cronología de este último autor y su rica erudición libresca, y siempre que se admita, como es el caso, la posibilidad de ese influjo, no reconocido abiertamente por los helenistas.

Si se acepta esta segunda interpretación, se afianza la opinión tradicional al respecto, heredera de los postulados de Schevill; pero, paralelamente, se enriquecería con el punto de vista innovador de concebir a Heliodoro bajo influjo de Virgilio, de manera que el poeta latino habría generado dos cauces diferenciales de reminiscencias, de un lado, las que se encuentran en el *Persiles* cervantino, y, de otro, las que podrían considerarse como tales en el *Teágenes y Cariclea* heliodórico.

III. Para terminar, vayamos a una serie de ejemplos, aglutinados en torno al caso de II, 17, y veamos la impronta de Virgilio y su funcionalidad literaria. Pero antes se hace necesario apuntalar la franja del *Persiles* en la que se inscribe el episodio.

El argumento del libro II se centra en los *trabajos o impedimenta* que deben sortear los héroes, Periandro y Auristela, y su séquito de peregrinos, cuando,

3. La edición manejada para este trabajo es la siguiente: vid. C. ROMERO MUÑOZ, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cátedra, Madrid, 2004. En su estudio introductorio, C. Romero afirma que «la *Eneida* no es que sustituya enteramente a la *Historia Etiópica*, ni siquiera en los capítulos que se desarrollan en la corte de Policarpo, sino más bien se trenza o imbrinca con ella, por lo que, en ocasiones, nos es dado reconocer, como en filigrana, por debajo de la página cervantina, ora la de Heliodoro, ora la de Virgilio, ora la de ambos» (p. 47).

tras haberse separado, se reencuentran en la corte del rey Policarpo, que gobierna la isla de Scinta, el nuevo espacio imaginario inventado por Cervantes para sustituir al mundo incivilizado y salvaje de los Bárbaros, escenario básico del libro I. Tales obstáculos son, al decir de Cervantes, *revoluciones y maquinaciones amorosas*, tanto pasiones no correspondidas, que amenazan el desarrollo de la misión heroica –los enamoramientos del rey y su hija Sinforosa–, puesto que desembocan en ofertas matrimoniales, como reacciones infundadas o denigrantes de los sujetos, sean los celos de Auristela respecto de Sinforosa, o bien las malas artes de *invenciones y rodeos*, diseñadas por Cenotia, a las que recurre un Policarpo, consumido por una impaciente lujuria.

Por consiguiente, los actores principales del libro II se corresponden con cinco caracteres: Auristela, *celosa*; Periandro, ingeniándose las para evitar o retrasar las bodas propuestas, contando sus peripecias precedentes de forma prolija y tediosa entre II, 8 y II, 17; *Sinforosa, enamorada* del supuesto hermano de Auristela, si bien entre ambos personajes no ha habido ayuntamiento carnal alguno; Policarpo, ideal de gobernante y hombre de bien, además de viudo desde hace muchos años, quien, presa de una lascivia senil hacia *la hermosura tierna* de Auristela, y prestándose a las manipulaciones de su consejera Cenotia, aprueba el robo de Auristela, aprovechando la confusión y el alboroto de tres cuartas partes del palacio incendiadas a posta, de forma que se desprestigia ante sus súbditos que le derrocan al momento; y Cenotia, la embaucadora y hechicera morisca, igualmente consumida por la lascivia ante la reacción desdeñosa y violenta de Antonio hijo el Bárbaro, aunque también tendrá un final acorde a su condición, esto es, morirá en la horca. Relegada a un segundo plano, pero con una función esencial en el fracaso del secuestro de Auristela, emerge en el desenlace de II, 17 la figura de Policarpa, hermana de Sinforosa, que, *conmovida de caridad cristiana*, se extralimita en el aviso que tiene que dar al héroe y demás peregrinos, pues debía informarles de lo que iba a suceder, *sin descubrirles el robo, sino mostrándoles el modo de salvarse*; y, sin embargo, les descubre las verdaderas intenciones, el rapto en medio de un incendio, aparentemente casual, mas alevosamente premeditado.

Tras esta necesaria contextualización, podemos ya fijarnos en II, 17, cuya estructura ficcional se organiza en torno a cinco escenas o situaciones, íntimamente vinculadas entre sí, que nos conforman unidades diferenciales de contenido, a saber: (1) planteamiento definitivo del secuestro de Auristela; (2) realización fallida del mismo, con sus diversas fases, que culmina en el aviso de Policarpa; (3) fuga de los huéspedes al completo, mientras Policarpo se da cuenta del malogrado plan; (4) la reacción de Policarpo, Cenotia y, en especial, la de Sinforosa ante la huida, mientras la contempla desde *una alta torre de palacio*, acompañada de su hermana; y (5) reacciones de los súbditos y de los fugados: desenlace del episodio.

Si pasamos a juzgar esa misma estructura desde una óptica estrictamente intertextual, las escenas que nos interesan se corresponden con las cuatro primeras, de las que la tercera y la cuarta constituyen el núcleo virgiliano del episodio, como veremos. Tales unidades semánticas, a su vez, aparecen formalizadas textualmente en los pasajes que a continuación iremos desgranando al hilo del análisis:

A/ Situación argumental (1) > *Planteamiento definitivo del rapto de Auristela*

Acuciaba y solicitaba sus pensamientos los que solicitaban y aquejaban a la embaitadora Cenotía, con la cual se concertó que, antes de dar otra audiencia a Periandro, se pusiese en efeto su disinio, que fue que, de allí a dos noches, tocasen un arma fingida en la ciudad y se pegase fuego al palacio por tres o cuatro partes, de modo que obligase a los que en él asistían a ponerse en cobro, donde era forzoso que interviniese la confusión y el alboroto, en medio del cual previno gente que robasen al bárbaro mozo Antonio y a la hermosa Auristela, y asimismo ordenó a Policarpa, su hija, que, conmovida de lástima cristiana, avisase a Arnaldo y a Periandro el peligro que les amenazaba, sin descubrirles el robo, sino mostrándoles el modo de salvarse, que era que acudiesen a la marina, donde en el puerto hallarían una saetía que los acogiese.

B / Situación argumental (2) > *Realización fallida del rapto*

Llegóse la noche y, a las tres horas della, comenzó el arma, que puso en confusión y alboroto a toda la gente de la ciudad. Comenzó a resplandecer el fuego, en cuyo ardor se aumentaba el que Policarpo en su pecho tenía; acudió su hija, no alborotada, sino con reposo, a dar noticia a Arnaldo y a Periandro de los disinios de su traidor y enamorado padre, que se estendían a quedarse con Auristela y con el bárbaro mozo, si quedar con indicios que le infamasen. Oyendo lo cual, Arnaldo y Periandro llamaron a Auristela, a Mauricio, Transila, Ladislao, a los bárbaros padre e hijo, a Riela, a Constanza y a Rutilio y, agradeciendo a Policarpa su aviso, se hicieron todos un montón y, puestos delante los varones, siguiendo el consejo de Policarpa, hallaron paso desembarazado hasta el puerto y segura embarcación en la saetía, cuyo piloto y marineros estaban avisados y cohechados de Policarpo que, en el mismo punto que aquella gente que, al parecer huida, se embarcase, se hiciesen al mar y no parasen con ella hasta Inglaterra, o hasta otra parte más lejos de aquella isla.

Estas unidades iniciales configuradas por ambos enunciados cervantinos se inspiran, en nuestra opinión, en un motivo análogo de Heliodoro, el rapto de Cariclea por Teágenes, que cuenta Calasiris a Cnemón en IV, 17, 3-5, según se colige del texto segregado a continuación, de acuerdo con la traducción de Fernando de Mena (1587)⁴:

4. Probablemente ésta fue la que leyó Cervantes, pero también supuso para el escritor la herramienta que legítima su lectura en profundidad de Heliodoro, si bien no podemos descartar que pudiera tener a la vista el texto en la lengua original y, en ese caso, que lo fuera contrastando con la versión castellana. Por ello, lo adjuntamos en nota: ἐπειδὴ μέσαι νύκτες ὕπνω τὴν πόλιν ἐβάπτιζον, ἔνοπλος κῶμος τὴν οἴκησιν τῆς Χαρικλείας κατελάμβανεν, ἐστρατήγει δ' Θεαγένης τὸν ἐρωτικὸν τοῦτον πόλεμον εἰς λόχον ἀπὸ τῆς πομπῆς τοὺς ἐφήβους συντάξας. Οἱ δὲ μέγα τι καὶ ἄθρόον ἐμβόησαντες καὶ δούπῳ τῶν ἀσπίδων τοὺς κατὰ μικρὸν αἰσθημένους ἐμβροντήσαντες ὑπὸ λαμπάσιν ἡμέναις εἰσήλαντο εἰς τὸ δομάτιον, τὴν αὐλεῖον οὐ χαλεπῶς ἐκμοχλεύσαντες, ἄτε τῶν κλειθρῶν εἰς

«**Cuando a la media noche estaba toda la ciudad sepultada en el sueño**, un gran tropel de mancebos armados cercaron las puertas de Cariclea. El capitán desta amorosa guerra era Teágenes, que desde el aparato y muestra del sacrificio los había instruido y enseñado a ponerse en ordenanza y formar escuadrón. Los cuales con un clamor grande y repentino, y con el ruido de los escudos puniendo espanto y terror en los que despertaban, con hachas encendidas, arremetiendo al aposento, y abriendo con poca dificultad las puertas, porque ya de antes estaba prevenido para que las cerraduras fácilmente se pudiesen abrir, **robaron a Cariclea, que ya estaba a punto y advertida de todo, y que de buena gana sufrió la fuerza**; y cargaron juntamente de muchas alhajas y otras cosas que la doncella quiso. Y siendo salidos, levantando un gran clamor de batalla y haciendo un horrendo y espantoso ruido con los escudos, **fueron por la ciudad metiendo a los moradores en increíble terror y miedo**. Porque, para que pareciesen más horribles y espantables, habían escogido aquella hora desasusada de la noche, y asimismo el Parnaso les ayudaba respondiendo **al estruendo y ruido que hacían con las armas**. Y veís aquí cómo pasaron por medio de Delfos apedillando muchas veces: Cariclea, Cariclea! Mas ya que fueron salidos de la ciudad, con la mayor priesa que pudieron fueron llevados a caballo hasta los montes locrenses y oeteos. Teágenes y Cariclea, haciendo lo que antes teníamos ordenado, dejados los tesalios, secretamente se vinieron huyendo para mí, y arrojándose entrambos a mis rodillas, me las tuvieron buena pieza abrazadas, temblando y diciendo sin cesar: «Padre, salvadnos».

Si se compara el enunciado de las *Etiópicas* con las configuraciones textuales de Cervantes, afloran similitudes en el plano del contenido, convergencias generales, claro está, pero, a fin de cuentas, nítidos puntos de contacto, los suficientes para plantear la relación genética entre un texto origen, el hipotexto heliodórico, y un texto adoptivo, los segmentos aislados del *Persiles*, que tienen por denominador común el desarrollo de un mismo motivo literario, ‘el rapto de la heroína’, emprendido o generado mediante farsas, es decir, estrategias que se mueven en el terreno de la apariencia y se orientan hacia la consecución de un fin relacionado con las pasiones amorosas.

Sin embargo, Cervantes diverge notablemente en ciertos elementos, en especial, por lo que se refiere a la construcción de la ‘farsa’ y al enfoque de las motivaciones

ἐὰδιαν ἀνοιξιν ἐπιβεβουλευμένων, καὶ τὴν Χαρίκλειαν εὐτρεπῆ καὶ ἀπαντα προειδυῖαν καὶ τὴν βίαν ἐκοῦσαν ὑφισταμένην ἀναρπάζουσιν οὐκ ὀλίγα τῶν ἐπίπλων ὅσα κατὰ βούλησιν ἦν τῆ κόρη συνεκφορήσαντες. Κάπειδὴ τῆς οἰκίας ἐκτὸς ἐγεγόνεισαν, οἱ μὲν τὸν ἐνυάλιον ἀλαλάξαντες καὶ βαρύν τινα πάταγον ἐκ τῶν ἀσπίδων ἐπικτυποῦντες διὰ πάσης ἐχώρου τῆς πόλεως εἰς ἄφραστόν τι δεῖμα τοὺς ἐνοικοῦντας ἐμβαλόντες ἄτε νυκτὸς τε ἀωρίᾳ τὸ φοβερότεροι δοκεῖν προειληφότες καὶ τοῦ Παρνασοῦ πρὸς τὴν βοῆν ὑπόχαλκον αὐτοῖς συνεπηχοῦντος· καὶ οἱ μὲν οὕτω τοὺς Δελφοὺς διεξῆλθον ἐπάλληλόν τι Χαρίκλειαν καὶ συνεχῶς ἀναφθεγγόμενοι. Κάπειδὴ τοῦ ἄστεος ἐκτὸς ἦσαν ὡς τάχους εἶχον ἐπὶ τὰ Λοκρῶν ὄρη καὶ Οἰταίων ἀφιπτάσαντο. Ὁ δὲ Θεαγένης καὶ ἡ Χαρίκλεια τὰ προδεδογμένα πράττοντες ὑπολείπονται μὲν τῶν Θεταλῶν, ὡς ἐμὲ δὲ λαθραῖοι καταφεύγουσι καὶ μου τοῖς γόνασιν ἄμα προσπεσόντες ἐπὶ πλεῖστον εἶχοντο τρόμῳ τε παλλόμενοι καὶ ἄσῳζε πάτερη συνεχῶς ἐπιφθεγγόμενοι.

y finalidades eróticas, lo que repercute en el diseño del ‘rapto’ de Auristela, de modo que el tratamiento cervantino modifica el desenlace, sustituyendo el éxito de la estrategia en las *Etiópicas* por el rotundo fracaso de la misma mediante la figura del ‘traidor’, así como transforma con distinto cariz la imagen moral de los captores, creándose a efectos temáticos una inversión del planteamiento heliodórico y, en consecuencia, en la esfera de los caracteres, plásticos antagonismos entre Policarpo, víctima de la lujuria senil, que da las órdenes pertinentes para su realización, y Teágenes, el héroe de la novela griega, que funciona como capitán de los presuntos raptos y encarna la nobleza del amor y los deberes de la castidad, además de los personajes contrapuestos de Calasiris y Cenotia que en sus respectivas tramas conciben y urden el secuestro y sus subterfugios.

Por lo tanto, Cervantes estaría reelaborando el contenido temático de un conjunto hipotextual de la ficción grecobizantina, obteniéndose como resultado, entre otros, la irritación hiperbólica de esa escena y, en especial, la construcción de su contrapunto. Y de esta suerte las reminiscencias semánticas que aglutinan las situaciones (1) y (2) ejercen una doble funcionalidad estética, tanto «estructurante» como «descodificadora-expresiva», ya que, de una parte, fundamentan la invención del motivo literario persiliano, y, de otra, sugieren en el lector el reconocimiento de cambios de sentido y la evocación de las concepciones originarias.

Ahora bien, en la segunda de esas situaciones cervantinas, también se integrarían, a nuestro modo de ver, contenidos hipotextuales diversos de la *Eneida*.

Así, la secuencia inaugural de esta unidad de contenido, *Llegóse la noche y, a las tres horas della, comenzó el arma, que puso en confusión y alboroto a toda la gente de la ciudad*, si nos fijamos en los elementos destacados en negrita, atesora reminiscencias de los vv. 298-301 del libro II: *Diuerso interea miscetur moenia luctu, / et magis atque magis, quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque obtecta recessit, / clarescunt sonitus armorumque ingruit horror*. Habría que tener en cuenta también los vv. 665-668 del libro IV, esto es, *it clamor ad alta / atria: concussam bacchatur Fama per urbem. / lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether*. Como vemos, tanto uno como otro pasaje de Virgilio confluyen en la descripción patética de ‘alborotos’ y ‘confusión’, ocasionados por desgracias imprevisibles, respectivamente, el asedio de Troya con el caballo y la conmoción que produce el descubrimiento del cadáver de Dido.

No obstante, no se trata sólo de contenidos de detalle reelaborados por Cervantes, sino que incluso la huella de los versos considerados resulta de índole estilística, por cuanto la expresión literaria escogida por el escritor español refleja una selección léxica con colorido virgiliano, lo que constituirían reminiscencias formales un tanto difuminadas, en las que ha intervenido el tratamiento característico de las alusiones.

A mayor abundamiento, la secuencia que nos plasma el ardor amoroso de Policarpo por medio de una audaz analogía con el fuego del incendio, esto es, *Comenzó a resplandecer el fuego, en cuyo ardor se aumentaba el que Policarpo*

en su pecho tenía, nos evoca la escena de la pira levantada por Dido, que tenemos en los vv. 504-508 del libro IV: *At regina, pyra penetrati in sede sub auras / erecta ingenti taedis atque ilice secta, / intenditque locum sertis et fronde coronat / funerea; super exuuias ensemque relictum / effigiemque toro locat haud ignara futuri*. Además, es menester percatarse de la especial relación del personaje Dido con las connotaciones del lexema ‘fuego’, pues sabemos cómo muere la cartaginesa, esto es, incendiada de amor, víctima del ‘fuego de Eros’⁵, clavándose voluntariamente una espada, pero también junto a la pira que encenderá el ‘fuego de la muerte’, cuando Eneas y los suyos huyan en sus naves, como ya manifiesta la propia fémica en los vv. 661-664, poco antes de suicidarse: *‘sed moriamur’ ait. ‘sic, sic iuuat ire sub umbras. / hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis.’*

Por consiguiente, Cervantes, al reelaborar el hipotexto virgiliano o los varios hipotextos en relación con la imagen ígnea, estaría desarrollando todo su conglomerado de connotaciones y símbolos, y a la vez trataría de desmenuzar esa fusión de significados en los elementos clave, el ‘fuego erótico’ y el ‘fuego de la pira’, gracias precisamente al procedimiento analógico del símil, de modo que quedarían transformados en el ardor de un personaje masculino, despechado y no correspondido por Auristela, y en el fuego del incendio provocado para raptar a la muchacha.

Por otra parte, el ‘aviso de Policarpa’, con que se cierra esta estructura argumental, no deja de traernos un diluido eco de la escena virgiliana del libro IV en que la reina engaña a su hermana, a propósito de la finalidad de la pira⁶, así como de aquella otra en la que, en medio de la agonía de la soberana púnica, Ana le reprocha el no haber sido avisada de sus trágicas intenciones, pues le habría acompañado de buena gana a tan infeliz destino⁷. En este sentido, a la luz de esta impronta semántica, se podría considerar que nuestro escritor está ejercitando una cierta inversión del contenido conformado por Virgilio, lo que ilumina la exégesis de Policarpa, pues aquí se revelaría como una antítesis de la Ana de la epopeya: en efecto, frente a la ‘hermana no avisada del peligro’, emerge la hermana de Sinforosa, que sí ‘avisa de un peligro’ a los demás. No se trata de un

5. De hecho, el ‘fuego amoroso’, en cuanto metáfora, aparece formulada por Virgilio ya desde finales del libro I y con cierta recurrencia a lo largo del IV, ya incluso desde su arranque: *At regina graui iamdudum saucia cura / uulnus alit uenis et caeco carpitur igni* (vv. 1-2)

6. Semejante escena se encuentra formalizada en los vv. 474-477 del libro IV: *Ergo ubi concepit furias euicta dolore / decreuitque mori, tempus secum ipsa modumque / exigit, et maestam dictis adgressa sororem / consilium uultu tegit ac spem fronte serenat*; y se prolonga en los vv. 500-502, tras acabar el diálogo entre las hermanas y retomar su voz el narrador omnisciente, cuando nos describe la confiada y cándida reacción fraternal: *non tamen Anna nouis praetexere funera sacris / germanam credit, nec tantos mente furores / concipit aut grauiora timet quam morte Sychaei*.

7. La hallamos en los vv. 675-679 del mismo libro: *‘hoc illud, germana, fuit? me fraude petebas? / hoc rogus iste mihi, hoc ignes araeque parabant? / quid primum deserta querar? comitemne sororem / spreuisti moriens? eadem me ad fata uocasses, / idem ambas ferro dolor atque eadem hora tulisset.*

contrapunto exacto de caracteres, porque Cervantes enfoca algunos elementos de manera distinta, pero está claro que Policarpa contrasta con Ana en torno a las nociones nucleares de ‘aviso’ y ‘peligro’.

Es más, el texto cervantino contiene una reminiscencia formal que prueba cómo el modelo virgiliano de Ana se ha reelaborado para adquirir funciones estructurantes y expresivas con respecto a la elaboración del personaje de Policarpa. Tras el ardor de Policarpo y su impaciencia, el autor del *Persiles* nos ofrece la imagen física de la hija, cuando da el aviso a Periandro sobre el incendio, extralimitándose en el encargo, como es sabido: *acudió su hija, no alborotada, sino con reposo*. Precisamente, la lítotes adjetival, que subraya la serenidad de la muchacha y que se refuerza con la estructura sintagmática adversativa *sino con reposo*, contrasta con la descripción de Ana, cuando descubre el cadáver de Elisa, descripción confeccionada a base de una acumulación adjetival (*exanimis* y *exterrita*), que se sitúa en la órbita lexemática del ‘alboroto’, adjetivos que se amplifican con estructuras sintagmáticas, convergentes por su significado, como traslucen los vv. 672-675: *audii exanimis trepidoque exterrita cursu / unguibus ora soror foedans et pectora pugnis / per medios ruit...*

Por lo tanto, Cervantes selecciona los adjetivos virgilianos y su acumulación de nociones convergentes, con el fin de fundamentar su propia expresión literaria, a la hora de conformar las fachas de Policarpa, en lo que constituiría una reelaboración estilística bastante fiel al original, especialmente, por el empleo de la lítotes y su combinación con *alborotada*, cuyo lexema viene a traducir o glosar el significado de *exterrita* y *exanimis*, e igualmente por el desarrollo de una sintaxis amplificatoria, aunque más contundente y sintética, que observamos en el segmento *sino con reposo*. Ahora, si consideramos en conjunto la relación entre el hipotexto y su reminiscencia en el texto adoptivo, sobre todo, de cara a la caracterización de Policarpa en la situación argumental (2), veremos que la reelaboración cervantina innova, puesto que da la vuelta a la tortilla al texto origen, negando radicalmente la conmoción de Ana y metamorfoseándola en una actitud impávida y serena, que no comporta reflejos somáticos, lo que origina sin duda la reacción de la hermana que ‘sí avisa del peligro’.

Si pasamos a las siguientes escenas o situaciones, en la tercera y cuarta la presencia de hipotextos virgilianos genera ecos evidentes o notorios, como muestran los pasajes de II, 17 *ad hoc*:

C/ Situación argumental (3) > Fuga de Periandro con Auristela

Entre la confusa gritería y el continuo vocear ¡Alarma, alarma!; entre los estallidos del fuego abrasador, que, como si supiera que tenía licencia del dueño de aquellos palacios para que los abrasase, andaba encubierto Policarpo, mirando si salía cierto el robo de Auristela, y asimismo solicitaba el de Antonio la hechicera Cenotia, pero, **viendo que se habían embarcado todos, sin quedar ninguno**, como la verdad se lo decía y el alma se lo pronosticaba, **acudió a mandar que todos los baluartes y todos los navíos que estaban en el puerto disparasen la artillería contra el navío delos que en él huían**, con lo cual de nuevo se aumentó el estruendo y el miedo

discurrió por los ánimos de todos los moradores de la ciudad⁸, que no sabían qué enemigos los asaltaban o qué intempestivos acontecimientos les acometían.

En cuanto a la tercera escena, la idea de la ‘fuga’ que organiza su sentido general, nos remitiría a dos modelos virgilianos de ‘huida’: una, la del hipotexto del libro II, en relación con el alboroto de Troya incendiada (vv. 786-800), *Atque hic ingentem comitum adfluxisse nouorum / inuenio admirans numerum, / matresque uirosque, / collectam exsilio pubem, miserabile uulgus / undique conuenere animis opibusque parati / in quascumque uelim pelago deducere terras*, que parece ser el paradigma prioritario, aunque sutilmente reelaborado por Cervantes en *viendo que se habían embarcado todos, sin quedar ninguno*, ya que evoca de modo muy genérico el contenido de ‘la muchedumbre de exiliados embarcados’ bajo la égida de Eneas; y la otra, la que se conforma en los vv. 581-583 del libro IV acerca de la fuga misma de los Enéadas, como vemos en *idem omnis simul ardor habet, / rapiuntque ruuntque; / litora deseruere, latet sub classibus aequor, / adnixi torquent spumas et caerula uerrunt*, modelo éste que, aunque secundario, no parece haberse tenido en cuenta.

Por otra parte, la tercera escena de II, 17 incluye el detalle de ‘la descarga de artillería’, formalizado en el segmento *acudió a mandar que todos los baluartes y todos los navíos que estaban en el puerto disparasen la artillería contra el navío delos que en él huían*. Este contenido narrativo de la situación cervantina no es más que otra reminiscencia semántica virgiliana, eco sin duda del largo monólogo que la reina profiere entre maldiciones y juramentos vengadores, al ver cómo huyen las naves de los huéspedes, y, en concreto, vestigio de una serie de interjecciones que expresan el deseo de disparar contra los fugitivos, según se colige de los vv. 592-595: *non arma expedient totaque ex urbe sequentur, / diripientque rates alii naualibus? ite, / ferte citi flammis, date tela, impellite remos! / quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?*. Por ello, Cervantes reelabora este elemento argumental, convirtiendo el ‘deseo’ en ‘realidad’, es decir, en orden que el rey Policarpo hace cumplir al instante.

D / Situación argumental (4) > Reacciones de Policarpo, Cenotia y Sinforosa.

En esto, la enamorada **Sinforosa**, ignorante del caso, puso el remedio en sus pies y sus esperanzas en su inocencia y, **con pasos desconcertados y temerosos, se**

8. Dado el límite de espacio establecido, no podemos desmenuzar todo el texto en los materiales virgilianos de los que se compone. La secuencia señalada en negrita es un ejemplo más de la abundancia de estos materiales reelaborados por Cervantes en la situación (3). Éste, en concreto, se ha elaborado a partir de la modificación formal y adaptación semántica de los vv. 299-301 de la *Eneida*, II, cuando ya ha comenzado el asedio de Troya y que nuestro escritor ha escogido como uno de los hipotextos preferentes de la situación (2): *...et magis atque magis, quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque obiecta recessit, / clarescunt sonitus armorumque ingruit horror.*

subió a una alta torre de palacio, a su parecer parte segura del fuego que lo demás del palacio iba consumiendo. Acertó a encerrarse con ella su hermana Policarpa, que le contó, como si lo hubiera visto, **la huida de sus huéspedes**, cuyas nuevas quitaron el sentido a Sinforosa y en Policarpa pusieron el arrepentimiento de haberlas dado. **Amanecía en esto el alba, risueña** para todos los que con ella esperaban descubrir la causa o causas de la presente calamidad, y en el pecho de Policarpo anochece la noche de la mayor tristeza que pudiera imaginarse. **Mordíase las manos Cenotía y maldecía** su engañadora ciencia y las promesas de sus malditos maestros. Solo Sinforosa se estaba aún en su desmayo y sola su hermana lloraba su desgracia, sin descuidarse de hacerle los remedios que ella podía para hacerla volver en su acuerdo. Volvió, en fin; **tendió la vista por el mar, vio volar la saetía** donde iba la mitad de su alma, o la mejor parte della, y, **como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba**, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo estas o otras semejantes razones: «**¡Oh hermoso huésped, venido por mi mal a estas riberas, no engañador**, por cierto, que aún no he sido yo tan dichosa que me dijese palabras amorosas para engañarme! **Amaina esas velas o templalas algún tanto, para que se dilate el tiempo de que mis ojos vean ese navío**, cuya vista, sólo porque vas en él, me consuela. Mira, señor, **que huyes de quien te sigue, que te alejas de quien te busca** y das muestras de que aborreces a quien te adora. Hija soy de un rey, y me contento con ser esclava tuya; y, si no tengo hermosura que pueda satisfacer a tus ojos, tengo deseos que puedan llenar los vacíos de los mejores que el amor tiene. No repares en que se abraza toda esta ciudad, que, si vuelves habrá servido ese incendio de luminarias por la alegría de tu vuelta. Riquezas tengo, **acelerado fugitivo mío**, y puestas en parte donde no las hallará el fuego aunque más las busque, porque las guarda el cielo para tí solo». A esta sazón, **volvió a hablar con su hermana**, y le dijo: «¿No te parece, hermana mía, que **ha amainado algún tanto las velas? ¿No te parece que no camina tanto?** ¡ay, Dios! **¿Si se habrá arrepentido?** ¡Ay, Dios! ¿Si la rémora de mi voluntad le detiene el navío?». «Ay, hermana!» respondió Policarpa «No te engañes, que los deseos y los engaños suelen andar juntos. **El navío vuela**, sin que le detenga la rémora de tu voluntad, como tú dices, sino que le impele el viento de tus muchos suspiros». Salteólas en esto el rey, su padre, que quiso ver de **la alta torre** también, como su hija, no la mitad, sino toda su alma que se le ausentaba, aunque ya no se descubría.

Y, finalmente, la cuarta escena, el apogeo de la gradación emocional cervantina, contiene, a nuestro juicio, abundantes reminiscencias de importancia, que no es posible analizar ahora una por una, si bien la negrita del texto sangrado marca la impronta semántica de Virgilio y, en algunos segmentos, el influjo de su expresión poética⁹. Por supuesto, la más relevante radica en las alusiones analógicas conformadas por el

9. Debido a la rigurosa normativa, no podemos siquiera explicitar el conjunto de versos virgilianos que interviene en esta sección cervantina, pero sí al menos consignamos en esta nota su identifi-

segmento *como si fuera otra engañada y nueva Dido que de otro fugitivo Eneas se quejaba*, mediante las cuales Cervantes nos explicita los paralelos trazados en su praxis creativa del libro II, esto es, el triángulo amoroso Sinforosa-Periandro-Auristela, que recrea la oposición temática entre la tentación púnica y el deber de la nueva Troya, zozobra interior del piadoso Eneas.

En fin, a la vista de este caso en que los materiales reelaborados de la *Eneida* fundamentan la construcción argumental de II, 17 y activan evocaciones y anagnórisis en el lector, y si a ello unimos las caracterizaciones previas de personajes, podemos colegir conclusiones sobre el diseño de los mismos. Por lo que concierne a nuestra aportación más personal al asunto, tanto Policarpo como Cenotia, en cuanto trasuntos grotescos de Sinforosa y su pasión honesta –juegos de espejos cervantinos–, constituyen otras novedosas Didos, más fieles al modelo trágico del texto origen que la regia princesa, dada su conducta rencorosa y violenta ante el rapto fallido y la fuga inevitable; en cambio, el personaje de Sinforosa se descodifica como la versión ingenua y virtuosa de Dido, esto es, su contrapunto, falto de toda malicia o sed de venganza.

Y, por último, se perciben ecos de Heliodoro en Policarpo y Cenotia, por lo que nos inclinamos a considerar la vía exegética de la *contaminatio*, de tal suerte que en Policarpo confluiría, por una parte, la imagen rabiosa de Dido, y, por otra, el arquetipo de la ‘vieja verde’ intrigante de Ársace, la mujer entrada en años del Sátrapa de Menfis, que se dispone a conquistar el favor de Teágenes, al precio que sea; y por lo que atañe a elaboración de Cenotia, Cervantes habría aunado a la nodriza Cíbele, consejera de Ársace, aficionada a hierbas y pociones y que urde constantemente ambages, con la reina cartaginesa, ya fuera de sí y maldiciendo a los fugitivos, del mismo modo que Sinforosa se definiría como la reelaboración sublimadora de Dido y Ársace.

cación, clasificados temáticamente, a tenor de su relación textual con el *Persiles*, II, 17: vv. **584-590** (‘motivo de la aurora’, ‘visión de la nave fugitiva’, ‘frustración de Policarpo’, ‘rabia violenta de Cenotia’); vv. **587-588** y vv. **581-583** (‘Sinforosa viendo la huída’); v. **315** (estructura sintagmática del monólogo de Sinforosa); vv. **323-330** (Periandro como *huésped no engañador* en el monólogo de Sinforosa, frente al concepto de Eneas como ‘traidor’); vv. **416-436** (‘Intercambio de opiniones entre Sinforosa y Policarpo acerca del posible arrepentimiento de Periandro’); y vv. **590-591** (elementos discursivos del monólogo de Sinforosa: acumulación de dudas y preguntas retóricas). No hay que olvidar *la alta torre* cervantina, atalaya de Sinforosa y los suyos, como metamorfosis de la ‘altura’ a la que se sube Dido y donde se quita la vida, formulada por Virgilio en los versos citados a continuación, dado la notoriedad de esta reminiscencia: *it clamor ad alta atria* (vv. 665-666), junto a sus variaciones estilísticas y léxicas, esto es, *interiora domus inrumpit limina et altos / conscendit furibunda rogos* (vv. 645-646) y *regina e speculis ut primam albescere lucem* (v. 586).

UN POEMA DEL TRASMUNDO CLÁSICO EN LOPE DE VEGA

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO
Universidad Complutense de Madrid

*A José María Díez Borque.
Admirado maestro, entrañable amigo.*

Resumen: La publicación en 1559 de *Index Librorum Prohibitorum* supuso para los escritores una voluntaria autocensura en distintas vertientes de contenido para no caer en las iras eclesiásticas. El mito grecolatino, tan fecundo hasta entonces, hubo de ser tratado con suma habilidad para no ofrecer sospechas de paganismo o, lo que es aún peor, de herejía. No obstante, los poetas siempre supieron aplicar su ingenio a la causa, como Lope de Vega demuestra en este *Soneto*.

Palabras clave: Trasmundo. Mitos grecolatinos. Infernal. Condenados. Celos. Petrarquismo. Lope de Vega. Concordancia *ad sensum*. Porcentajes. Burlesco.

Summary: The publishing, in 1559, of the *Index Librorum Prohibitorum* drove writers to voluntary self censorship regarding several subjects, in order not provoke ecclesiastic outrage. The Greek and Roman myths, which had been such a fruitful source until then, had to be approached with the utmost craftsmanship, so as not to arouse suspicions of paganism or, even worse, heresy. Nevertheless, poets always could apply their wits to this effect, as shown in this *Soneto* by Lope of Vega.

Keywords: Afterlife. Greek and Roman's myths. Infernal. Convicted. Jealousy. Petrarchism. Lope de Vega. Concordance *ad sensum*. Proportions. Burlesque.

El arco de figuras infernales procedentes de la mitología, con su carga de valor simbólico, el contrapunto entre el mundo *de allí* y el *de aquí*, donde los seres humanos caminan con sus servidumbres a cuestas y las circunstancias variopintas de las biografías de unos y otros, convierte el escenario trasmundal en un conglomerado que podría calificarse de «paradigma social», lo que, en un mundo de muerte, proporciona, paradójicamente, una sensación «vital» del espacio y el momento.

Como consecuencia, el símil infernal supone un recurso de primer orden para ilustrar situaciones adversas, sentimientos negativos en general y padecimientos anímicos en particular, llegando a su máxima expresión en las letras hispanas cuando, en herencia directa de los motivos tardocortesés de la poesía cancioneril, tomados a su vez, del petrarquismo y sus secuelas italianistas, se aplica a la vía de los celos:

*¿No os duele mi agonía
ni os duelen mis tormentos desiguales
con verme noche y día
en penas infernales,
ay, pecho guarnecido en pedernales?*¹

Los tormentos infernales y sus protagonistas mitológicos representan por tanto un vector utilizado *ad nauseam* como punto de comparación para las penas de amor, con la narración de acontecimientos ilustrados a partir del discurso más conmovedor que hace vibrar emotivamente, pasando por el equilibrio entre técnica y mensaje, hasta la más feroz de las parodias (que no excluye el regodeo en elementos masoquistas), todo ello sin dejar de moverse entre alambicados tratamientos retóricos. Un amplio arco fenomenológico de intenciones por parte de los poetas a la hora de plasmar esos sentires, que llega a desembocar en una visión más cercana a lo circunstancial que al propio motivo del padecimiento *omnia amoris causa*. Y no puedo sustraerme a declarar aquí mi absoluta devoción por la *poesía circunstancial*, tan denostada por algunas visiones sentimentales –o sentimentaloides–, y que tantas veces encierra en el discurso todo un mundo de contextos.

Para situarnos, recordaré que las figuras infernales, aunque sus orígenes más conocidos se remontan a los Primordiales hesiódicos, provienen de muchas otras fuentes –*Isha Upanishad*–, o de otras mitologías, como la céltica.² Incluso en el

1. H. GONZÁLEZ DE ESLAVA, «Glosando su soneto *Columna de cristal*» en *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1984, pp. 256-258.

2. Evocador de: «estos mundos denominados sin sol, recubiertos de ciega tiniebla, a donde son arrojados tras su muerte aquellos que mataron su alma», vid. J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, ed. y trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1985, p. 30. Asimismo, la antigua tradición celta, que describe, a veces con gran detalle, las *Islas de la Muerte*, repletas de condenados atormentados.

mundo bíblico, en el que el trasmundo no es tema demasiado frecuente, hay algunas expresivas descripciones de tormentos infernales, ejemplificados en *Lucas 16, 23*, con el episodio del rico Epulón y el mendigo Lázaro, tan paralelo a la fuente mítica de Tántalo (*vid. infra*). Así, desde las dos vías euroasiáticas del Bajo Imperio, se reconvierten las penas del trasmundo clásico en penas de infierno ya cristiano, desembocando en los *Oráculos Sibílicos*,³ y llevadas al más alto prestigio literario por Dante, quien consigue una perfecta simbiosis entre los reos de la mitología clásica y del Cristianismo.⁴ Pero la mayor parte de las recurrencias que inciden en nuestros autores castellanos aparecen ligadas a los relatos de *Las Metamorfosis*, Boecio (*De Institutione*) o Séneca, y por supuesto, al largo pasaje del Libro VI de *La Eneida*, el *descensus ad inferos* de Eneas, que tantas secuelas ha dejado en nuestros Siglos de Oro.

Partiendo de una división «estamental» convencional, en el trasmundo se establecen tres grupos de personajes: los «fijos», que viven en el Averno, en la doble vía de procedencia divina (Hades y Perséfone; los *Jueces de Almas*; el barquero Caronte; el can Cerbero; las Parcas, etc.), y en la vertiente de los muertos procedentes del mundo de los vivos, tras su paso al más allá, que se reparten entre los bienaventurados de los Campos Eliseos y los sumergidos en el olvido, tras beber las aguas del Leteo. Ocupan un segundo nivel los personajes «itinerantes», aquellos cuyo viaje al trasmundo no es definitivo, sino que por una u otra circunstancia, regresaron a la «orilla de aquí» (Ulises, Eneas, Orfeo, Alcestris o Heracles). Un tercer estadio muestra aquellos protagonistas que, después de una vida como seres humanos o semidivinos, residen en lo profundo del Tártaro porque han sido condenados eternamente. Éstos suponen uno de los colectivos de mayor trascendencia literaria.

En letras españolas, y más concretamente en literaturas didácticas, el tema de los condenados aparece tratado desde la recurrencia grecolatina en espacios, personajes y situaciones, pero dándole un punto de vista cristiano, como en el caso del *Libro de miseria de omne*, que presenta prolijas descripciones de las penas infernales, recargadas con truculencias de todo tipo;⁵ o en *Barlaam e Josafat*, que añade visiones infernales de corte oriental;⁶ o en *El conde*

3. *Ibid.*, p. 93. Los *Oráculos Sibílicos* están formados por catorce libros de poemas didácticos en hexámetros, compuestos la mayor parte durante el siglo II. Los compiladores fueron cristianos orientales que se sirvieron de escritos judíos como base. Ya desde el siglo II antes de Jesucristo, los judíos helenísticos adoptaron la idea de la Sibila o Vidente para hacer propaganda de la religión judía en los círculos paganos.

4. Destacando el espectacular caso de Judas, al fondo de la sima infernal, o la visión de Mahoma, que en clara concordancia con los antecedentes míticos de Ticio y Prometeo, ve cómo sus entrañas son desgarradas por medio de garfios empuñados por demonios, para inmediatamente regenerarse y comenzar el ciclo otra vez (Dante, *Inferno*, canto XXXVIII).

5. *Libro de miseria de omne*, «Quod in inferno IX spicales pene esse leguntur» (estr. 473-493), *Poesía Española 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, ed. de F. GÓMEZ REDONDO, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 422-425.

6. *Barlaam y Josafat*, ed. de P. BADENAS DE LA PEÑA, Madrid, Siruela, 1993.

Lucanor,⁷ por aludir a los más conocidos entre centenares de ejemplos textuales hispanos.⁸ En cuanto a la lírica, la visión infernal se dispara y pocos son los poetas que no la emplean. El uso de estas vías suele ser el descriptivo-comparativo, creando paralelos, por medio de imágenes de gran fuerza expresiva referidas a las penas causadas por amor, y muy específicamente para glosar, como indico más arriba, el sufrimiento de un amante despechado o carcomido por los celos. En este último caso se encontraría, según el modelo petrarquista, el *Soneto* de Lope de Vega motivo de este comentario.

Conviene tener en cuenta que la primera visión de Lope siempre remite al autor dramático, y es evidente que el «Fénix de los Ingenios» recibe este apelativo principalmente por su revolución teatral, pero no debe olvidarse que, como la mayoría de la crítica recoge, y el canon secular consagra, estamos ante el autor de diez de los mejores sonetos de la lengua castellana,⁹ y si bien el que nos ocupa hoy no está entre ellos, no es menos cierto que su factura remite a la depuradísima técnica de su autor, en lo que Montesinos define como *el segundo Lope*, «el Lope en cuyos poemas prima el Manierismo petrarquista», frente a ese Lope aparentemente espontáneo, pero capaz de «las más diabólicas, estrictas, matemáticas y frías complicaciones»,¹⁰ un auténtico virtuoso de la retórica, como también señala Vossler.¹¹ Pero además, Mary Gaylord¹² habla del «calculado histrionismo» y de la «exhibición» que utiliza el autor llevando a cabo la técnica teatral del disfraz aplicado a la lírica en general y a las formas consagradas por la visión renacentista en particular, estructurando sus sonetos según la preceptiva de las dos partes, generalmente separadas por una adversativa, pero que en el autor va más allá, sorprendiendo con desenlaces inesperados, con finales «en punta» como los que frecuentemente cierran sus comedias más audaces. Y es que el poeta en sus *Rimas* de 1602, soporte de este soneto, cultiva *ab initio* la tradición petrarquista, pero ésta no le basta para sus perspectivas de construcción

7. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. de J. M. BLECUA, Madrid, Castalia, 1992. Hay varios Ejemplos que aluden al trasmundo, como «De lo que contesció a un omne que se fizo amigo et vasallo del Diablo», pp. 234-239.

8. Cf. M^a R. LIDA DE MALKIEL, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» (apéndice), en Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 379 y ss.

9. «El soneto es la forma en que Lope de Vega obtiene sus creaciones de mayor valor lírico. [...] se nota en Lope que el soneto es bueno sobre todo para aquellos poetas cuya vena queda más alejada, en principio, de su rigurosa cerrazón formal: su implacable artificio de metro y rimas impone una disciplina, un estrecho espacio, que sujeta y contrarresta las propensiones a la excesiva consecución lógica o a la delicuescencia vaga e inacabada.» *Vid.*, José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal* (vol. 5), Madrid, Planeta, 1984, p. 211.

10. J. F. MONTESINOS, «Las poesías líricas de Lope de Vega» en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 129-213.

11. C. VOSSLER, «Lope de Vega y su tiempo», *Revista de Occidente* LVI, Madrid, 1940.

12. M. M. GAYLORD, «Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, CI 2 (1986), pp. 220-246.

minuciosa y de proyección de discurso, por ello se remonta a los maestros de la Antigüedad porque tenía muy presente que el modelo verdaderamente fiel a la retórica no era el esplendor italianista sino el canon clásico. Y así lo plasma de manera magistral en el *Soneto LVI* de los doscientos que conforman estas *Rimas*, a causa de esta cifra también llamadas «Los doscientos sonetos»:

*Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno;
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las manzanas pruebe;
que sufra el curso que los ejes mueve
de su rueda Ixión, por tiempo eterno;
que Sisifo, llorando en el infierno
el duro canto por el monte lleve;
que pague Prometeo el loco aviso
de ser ladrón de la divina llama
en el Caucaso que sus brazos liga;
terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en brazos de su dama,
si son mayores, quien lo vio lo diga.¹³*

Si un poema puede insertarse dentro de la más rigurosa fuente mitológica es éste, paradójicamente –y sólo en principio, como estudiaré más tarde-, para glosar otro motivo no mitológico, técnica, por otra parte, frecuente en nuestro autor, como estudia Rosa Romojo:

13. LOPE DE VEGA, «Rima LVI», en *Obras Escogidas II*, Estudio preliminar y notas de F. C. SAINZ DE ROBLES, Aguilar, Madrid, 1964, p. 55. Los condenados y tormentos aludidos se refieren, por *orden de aparición*, a las cincuenta hijas de Dánao, cuarenta y nueve de ellas culpables de haber asesinado a sus maridos en la noche de bodas, condenadas a rellenar con agua eternamente un cesto cribado de agujeros por los que, naturalmente, el líquido se escapaba sin cesar. Tántalo era rey de Lidia, hijo de Zeus y antepasado de los atridas. Había jurado por la Estigia en vano y mereció el castigo de la sed y el hambre perpetuos. Sumergido en un lago hasta la mitad del cuerpo, veía huir al agua cuando intentaba beberla y elevarse el manzano cuyos frutos pendían sobre su cabeza, si pretendía comer. Ixión era culpable de haber intentado violar a Hera. Fue condenado a permanecer atado a una rueda de fuego que giraba constantemente (Varias fuentes aluden a tormentos fundamentados en dar vueltas o girar, como sucede en el suplicio de los sodomitas en el *tercer recinto del círculo séptimo* (Dante, *Inferno*); también los sabios del infierno musulmán cuya conducta no coincidía con sus enseñanzas, se veían condenados a girar sin descanso). Sisifo raptó a Thánatos y por esto, durante un tiempo nadie murió. Además, una vez muerto, consiguió, mediante una estratagema, salir del Hades. Cuando volvió definitivamente, se le impuso la tarea de subir una enorme roca por una escarpada pendiente, una vez arriba, la roca se le escapaba y volvía a caer. Finalmente, Prometeo, gigante hijo de Zeus y Élara, robó el fuego de los dioses para entregarlo a los hombres, pero además fue asaeteado por Apolo y Ártemis por haber violado a Leto. Un águila le roía el hígado, que se regeneraba constantemente.

[Lope] *relega el motivo central, no mítico*, a un lugar secundario, posibilidad esta última que observamos en Lope, conectada en muchos casos con la estructura emblemática del poema.¹⁴

Tenemos pues una imagen infernal de corte grecolatino, referida a los moradores de lo profundo del Tártaro, los *Condenados* más famosos y glosados de la historia de la literatura: Tántalo, Ixión, Sísifo, Prometeo, las Danaides..., a las que, por cierto, en desafiante guiño a sus lectores cultos, Lope presenta en perífrasis como *las cuarenta y nueve*, en lo que se conoce como *función tópicco-erudita*. El poeta parte, pues, de un espacio (*el lago Averno*), unos actantes (los Condenados) y unas situaciones (los trabajos de cada uno, consecuencia de sus acciones en vida) que se remontan a las mismísimas fuentes de origen de la literatura occidental, para desembocar en el motivo de las penas de amor.

Las primeras generaciones petrarquistas, antecedente directo de Lope, emplearon este tipo de comparación en su totalidad y con similar propósito. Me parece pertinente mostrar aquí algunos ejemplos, comenzando por Mena, el poeta por antonomasia del siglo XV castellano:

*Tántalo e Ticio no son tan vexados,
allá en los abismos del bravo Plutón,
rastrando sus carnes por nueve collados,
lançados del cuello del gran Sisifón,
do anda en la rueda penando Exión.*
(Juan de Mena, *Canción*)

Claro que las fuentes van más allá de la lengua peninsular preeminente, y en este sentido, uno de los poetas-modelo para los petrarquistas anticipa también como modelo comparativo estas visiones infernales en catalán:

*Cell Teixion qui'l buitrel menja.l fetge,
e per tots temps brota la carn de nou
e en son menjar aquell ocell mai Cloe:*
(Ausiàs March, *Poema XII*)

*Llir entre cards, propi só comparat
a Tántalus, per continu desig.
No sé perquè tots dies hi afig,
puís que m'és prop compte desesperat.*
(*Ibid.*, *Poema XXXIII*)

14. R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Universidad de Málaga, 1991, p. 26. Para la relación específica de los usos del tema mítico en el conjunto de la obra de Lope, *vid. Prólogo* (pp. 17-26).

Recurso que los petrarquistas de primera generación heredarán y reutilizarán de manera semejante, ejemplificados en Juan Boscán:

*¿por qué consientes que me den más penas
que sufre Salmoneu y sufre Ticio? [...]*

*Y en Ixión cesó la rueda un poco.
Y el águila de Tiro' estuvo queda
(Juan Boscán, Leandro)*

En cuanto a los autores contemporáneos de Lope, manieristas y barrocos, y por no extenderme en nombres, sólo señalaré que «los grandes» del canon (Quevedo, Góngora, Cervantes, Villamediana, Soto de Rojas, etc.) se valen sistemáticamente del motivo infernal para usos similares. En todos los casos aludidos se da además una circunstancia añadida, derivada de la expresividad de cada uno de los mitos, y que Lope recoge con reforzada intención, el uso del recurso *ut pictura poesis*, que Frederick de Armas señala como fundamental:

Un elemento clave en la lírica lopesca, y que ya ha sido estudiado con acierto por varios especialistas es la pintura. Este motivo, sin duda, se encuentra ligado al clásico *ut pictura poesis*.¹⁵

En este sentido, estudia también Macarena Cuiñas, al hablar de otros poemas de nuestro autor, cómo es habitual que el mito se focalice gradualmente, adquiriendo mayor intensidad hasta desplazar los motivos argumentales en perspectiva y llegar a constituirse en el verdadero protagonista del poema, aunque éste no pertenezca al área mitológica *per se*.¹⁶ De manera que, a la hora de una clasificación genérica del poema que nos ocupa, se plantean varias cuestiones de contenido y lo que es más, de argumento discursivo.

Este *Soneto* ¿sigue en todo o en parte la tradición petrarquista?; argumentalmente ¿debe situarse dentro de los motivos amoroso-celotípicos?; ¿hay un *yo poético* y -si lo hay-, pertenece éste a un amante sufriente?; ¿justifica la exigua conclusión tan amplio protagonismo trasmundal? García Berrio, a propósito de contenidos temáticos, escribe:

15. F. A. DE ARMAS, «Pintura y poesía, la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 719-732 (Estudio preliminar).

16. LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de M. CUIÑAS GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2008, p. 46 (Estudio preliminar). No quiero dejar de señalar, a este propósito, cómo el uso literario de los mitos clásicos en el sentido de la ambigüedad clásico-cristiana, tan frecuente en el siglo XV y primera mitad del XVI, se ve restringido, cuando no directamente censurado, a partir de la publicación del *Index librorum prohibitorum* en 1559 (*vid. supra*).

La determinación del tema en un texto es, curiosamente, al mismo tiempo, un objeto científico de resolución muy difícil y una operación práctica continuamente ejercida de modo plenamente satisfactorio, consciente o inconscientemente, por la práctica totalidad de los usuarios de las lenguas [...]. Es experiencia vulgar la de sintetizar con brevedad, hasta en una sola frase, o incluso en una sola palabra [...] el contenido de extensos fragmentos de discurso.¹⁷

Veamos en primer lugar la urdimbre del poema: Lope se sitúa desde el inicio en el terreno de la hipérbole, para lo que utiliza un símil múltiple, conformado por cinco cláusulas anafóricas en concordancia *ad sensum* que desembocan en un desenlace tópico por medio del eslabón «terribles penas», al que sigue la construcción adversativa propia de estas estructuras. Cada una de las cinco cláusulas está dedicada a un personaje del mundo infernal al que no sólo se alude sino del que se determina, en un alarde de síntesis, la circunstancia puntual, dedicando dos versos a cada actante, excepto en el caso de Prometeo, que ocupa tres (todo el primer terceto). De manera que lo que en primer lugar dota a este poema de una originalidad específica son los porcentajes entre las dos áreas temáticas: el trasmundo infernal de los Condenados y el sentimiento de un amante trastornado por los celos, por más que en este caso, y dada la circunstancia que los produce, sean más que justificados puesto que el poeta, al encontrar a la dama objeto de sus deseos entre los brazos de *otro*, se ve sumergido en un ostensible *in fraganti*, así que no se trataría aquí de simples celos sino de cuernos declarados. Y esto nos conduce inmediatamente a la *función burlesca*:

... a través de los procedimientos de la burla (el humor, la ironía, la parodia y la sátira), los poetas «desmitifican» toda una serie de tópicos y tendencias literarias, potenciando mitos y recursos que antes habían servido para enaltecer un sistema de valores, tanto sociales como artísticos. De aquí, la parodia del petrarquismo y de la tónica renacentista y la sátira de «tipos» y costumbres como pilares fundamentales en los que se sustenta la burla a través del mito.¹⁸

En este sentido de acumulación infernal recurrente, ya he entresacado una pequeña muestra de algunos poetas de los dos siglos precedentes (*vid. supra*), pero para el contenido de una parte importante de un soneto, dedicada al motivo de los condenados grecolatinos, el poema más cercano a éste que nos ocupa es posterior, pertenece a Juan de Jáuregui, a sus *Rimas* de 1618, publicadas dieciséis años después de las de Lope:

*Dame el peñasco, Sisifo, cansado,
y tú, infelice Tántalo, tu pena;*

17. A. GARCÍA BERRIO, «Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el siglo de oro», en *Anales de Literatura Española* nº 1, 1982, p. 135.

18. R. ROMOJARO, Lope de Vega y el Mito..., *op. cit.*, p. 28.

*dame Prometeo el águila y cadena,
herido el pecho y al Caucasos atado.
Dame, Ixión, la rueda en que, amarrado,
a eterno giro el cielo te condena;
y llevad todos la miseria ajena
de un corazón en celos abrasado.
Aliviaréis el peso a mi tormento,
mientras al truco y desigual porfía
fuere vuestra paciencia poderosa;
y cuando a alguno falte el sufrimiento,
no juzgará después tan rigurosa
la pena suya, experto de la mía.¹⁹*

Tenemos en común el paralelismo de actantes: en Jáuregui aparecen cuatro de los cinco de Lope, ya que faltan las Danaides, así como las circunstancias, en este caso aún más sucintamente señaladas: *el peñasco*; *tu pena*; *el águila y cadena*; *la rueda*; y también el *Caucaso* –construido en *diástole* en ambos poemas–, es aludido como *locus*, todo ello ocupando seis versos: un cuarteto y medio. Parece lógico pensar que el modelo de Jáuregui pudiera seguir pautas lopescas, pero las diferencias son profundas, fundamentalmente por lo que se refiere al discurso. Para empezar, el símil funciona completamente en sentido opuesto, es el poeta el que se erige en modelo sufriente para los sufridores infernales y para ello emplea el *yo poético* en estilo directo desde el arranque: «Dame el peñasco, Sísifo, cansado», y a lo largo del poema no abandona ese *yo*: «infelice Tántalo, [dame] tu pena»; «un corazón [el mío] en celos abrasado», etc. (subrayados míos). Esa focalización personal puede también, a mi juicio, estar relacionada con la omisión de las hijas de Dánao, por su carácter colectivo que iría en contra de la visión individualista del padecimiento que Jáuregui quiere destacar. Lope, sin embargo, se mantiene en la mera y aséptica descripción y sólo al final, emplea la tercera persona como *yo poético*, «quien lo vio lo diga», lo que certifica la lejanía de la visión por medio del uso impersonal.

Veamos porcentajes: los motivos infernales de Lope ocupan los dos cuartos, el primer terceto y la mitad del verso 12, es decir, *once versos y medio* (82,15%), frente a los *dos y medio versos* restantes (17,85%), claramente a favor del *equipo de casa*, es decir, del Trasmundo. Vemos entonces que el contenido temático de un género tan estricto como el soneto (que aquí ni siquiera lleva un *estrambote* alargador), trata el tema infernal por abrumadora mayoría, dejando una mínima expresión para el tópico de los celos, de manera que el motivo que debería ser principal, el *topos* petrarquista, se convierte en *pretexto*, en algo circunstancial que sólo parece emplearse para justificar todo lo anterior. Un auténtico alarde de erudición, de retórica de recurrencia clásica, y la prueba

19. J. DE JAUREGUI, «Soneto», en *Poesía de la edad...*, op. cit. pp. 168-169.

es el final, porque si éste tuviera algún rasgo de originalidad distinto con respecto al tópico, quizá pudiera hablarse aún de *focalización temática*, de cómo el poeta ha exprimido ese símil múltiple para desembocar en un hallazgo literario, como, por otra parte, hace en muchas otras ocasiones, pero es que ni eso siquiera, porque Lope cierra su soneto con un último verso que, a pesar del «ayudado por alto» de un muy hábil zeugma, «si son mayores», desemboca en lugar común, repetitivo, casi ripioso, utilizado incluso por él mismo, insertado en este mismo *Libro de Rimas*, con el número 126, (*esto es amor, quien lo probó lo sabe*), otro final que reduce fuerza temática, para volcarse en cambio en toda la fuerza icónica anterior, representada, en este último caso, por el recurso de la enumeración que aquí ocupa 13 versos,²⁰ situando a este soneto 126 en otro ejemplo de altísima retórica y de distancia establecida por el poeta, en beneficio del discurso preciso, una aplicación de la erudición que pone en relación directa la esfera real y la mitológica, «una utilización del mito como apoyo doctrinal»:²¹

... la topicidad histórico-literaria afecta [...] a dos órdenes lingüísticos, en el sentido de determinar un orden de expectativa y exclusión como sistema de presuposición previo a cada ejercicio concreto de análisis. Y esto tanto en el plano temático, como en el de la disposición textual. Temáticamente nuestros conocimientos culturales sobre la historia literaria del siglo XVI nos previenen de la existencia de determinados subgéneros temáticos en la lírica y, consecuentemente, de la ausencia de otros. De esta manera, esperamos que un poema pueda ser amoroso, presuponiendo hasta intuitivamente la extensión del inventario de actantes y de sus funciones básicas [...] desde muchos siglos antes, sabemos que el «*De rerum natura*» de Lucrecio como la «Farsalia» de Lucano eran invocados tradicionalmente como temáticas límite de la poeticidad, aun en su condición de tratados versificados. He aquí, pues, un ejemplo de cómo un criterio de orden cultural, no inmediatamente lingüístico sino en el nivel de las presuposiciones, establece el arbitraje definitivo entre criterios lingüísticos, extensión superficial vs. medularidad generativa, en las operaciones de jerarquización / determinación temática.²²

Así, frente al soneto descriptivo-amoroso de Jáuregui, que por cronología parece que debería hallarse más lejos del modelo petrarquista, en el soneto descriptivo-trasmundal de Lope tendríamos una *función tópico-erudita* que por medio de una serie de recursos como la *nominación sustitutiva*, la *perífrasis*, la *sinonimia explicativa*, la *alusión*, o la *hipóstasis simbólica*, entre otros, establecen un cada vez mayor distanciamiento entre el autor y el análisis direccional de un hecho. Y esto es lo que a mi juicio, sitúa este Soneto no en el área de los

20. Se trata del archiconocido *soneto* definiendo el Amor que comienza con: *Desmayarse, atreverse, estar furioso...* (LOPE DE VEGA, *Rimas*, Soneto CXXVI).

21. R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Universidad de Málaga, 1991, p. 39.

22. A. GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, pp. 144-145.

amores contrariados sino en el mundo de lo circunstancial, y decididamente, en el cultivo de la poesía como juego:

La hipótesis de que la poesía, como el arte en general, constituye una forma de juego parece bien fundada, por ejemplo en el hecho de que todas ellas son actividades sin fines prácticos e instituyen reglas artificiales, distintas de las que rigen el curso ordinario de la vida. [...] Ante todo, el juego es una actividad libre y desinteresada que, por tanto, exige la satisfacción previa de las necesidades vitales [...]. El juego, pues, exige una actitud, una situación, una disposición peculiar de manera que la conducta sea interesada sin que, sin embargo, el objeto inmediato al que se dirige tenga interés para el hombre. La libertad constitutiva del juego engendra uno de sus aspectos más polémicos: el de las motivaciones y funciones del juego, que en el caso de la poesía se plantean todavía con mayor énfasis.²³

Lope se lee a sí mismo y se lee simultáneamente en los otros; se parodia a sí mismo, y la autoparodia (Antonio Carreño *dixit*),²⁴ al hacer posible que el autor sea a la vez lector de lo ajeno y de lo propio, le quita al texto prácticamente toda la carga emotivo-amorosa a favor del juego histriónico, del retruécano discursivo, del guiño cómplice al lector culto, para ponerse *-ad maiorem gloriam Lope-* al servicio de la Alta Poesía Circunstancial.

BIBLIOGRAFÍA

- *Barlaam y Josafat*, ed de P. BÁDENAS DE LA PEÑA, Madrid, Siruela, 1993.
- J. BOSCAN, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Cátedra, Madrid, 1999.
- A. GARCÍA BERRIO, «Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el siglo de oro», en *Anales de Literatura Española* n° 1, 1982.
- *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981.
- J. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, ed. y trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1985.
- M^a R. LIDA DE MALKIEL, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» (apéndice), en Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 371-449.
- ÁUSIAS MARCH, *Poesies*, A cura de Pere Bohigas, Edició revisada per Amadeu-J. Soberanas i Noemí Espinás, Barcelona, ed. Barcino, 2000.
- R. NÚÑEZ RAMOS, *La Poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 32.
- A. PENAS IBÁÑEZ, *Félix Lope de Vega*, Madrid, Eneida, 2004.
- *Poesía de la Edad de Oro I. Renacimiento*, ed. de J. M. BLECUA, Madrid, Castalia, 1984,

23. R. NÚÑEZ RAMOS, *La Poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 32.

24. LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de A. CARREÑO, Salamanca, Editorial Alcañuela, 2002.

- A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Manierismo y el Barroco*, Barcelona, Puvill Libros, 1989.
- R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Universidad de Málaga, 1991.
- M. RUBIO MARTÍN, *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid-Gijón, Júcar, 1991.
- LOPE DE VEGA, *Rimas. Los doscientos sonetos (Facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1602)*, Aranjuez, Editorial Ara Iovis, 1984.
- LOPE DE VEGA, *Rimas: los doscientos sonetos*, reproducción cuidada y prologada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- LOPE DE VEGA, *Rimas II (Segunda parte)*, ed. crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.
- LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Editorial Alcazueta, 2002.
- LOPE DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2004.

PRESENCIA OVIDIANA EN EL AUTO SACRAMENTAL
EL POLIFEMO DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN (1633)

ALICIA SOLER MERENCIANO

Valencia

Resumen: Pérez de Montalbán, en esta obra, propone una espiritualización de la leyenda ovidiana, impuesta por los límites del Auto Sacramental. Partiendo de Ovidio y Góngora, Montalbán subvierte los esquemas de aquéllos, cristianizándolos: es la teología del anti-goce y anti-sensualidad.

Palabras clave: Pérez de Montalbán. El Polifemo. Tradición.

Summary: Pérez de Montalbán, proposes, in this work, a spiritualisation of ovidian legend, imposed by Auto Sacramental limits. Starting off Ovid and Góngora, Montalbán changes around the schemes of those, christianizing: this is the theology of anti-enjoyment and anti-sensuality.

Keywords: Pérez de Montalbán. The Polifemo. Tradition.

1. Discípulo predilecto de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán nació en Madrid en 1602. Era hijo del librero Alfonso Pérez, gran amigo de Lope y editor de muchas de sus obras. Montalbán estudió en Alcalá donde su padre había tenido anteriormente tienda de libros, se doctoró en teología y fue ordenado de sacerdote en 1625. Fue notario de la Inquisición, y vivió activamente la vida literaria de Madrid. Perdió la razón en sus últimos años y murió prematuramente en 1638.

Hoy día se le recuerda sobre todo por su *Fama Póstuma* en honor de Lope y por sus elogios y recuerdos del Fénix: se le ha llamado sombra, pues, simplemente de su maestro. Es opinión que no comparto en absoluto ya que he trabajado sobre su obra¹. En sus días gozó de gran popularidad, como lo demuestran las repetidas ediciones de sus obras, y tuvo a la vez numerosos enemigos que le zahirieron con despiadadas burlas. Entre todos aquéllos se distinguió Quevedo, que le dirigió la sarcástica *Carta consolatoria*, con motivo de haberle silbado una comedia, le ridiculizó en su *Perinola* cuando publicó Montalbán su libro de miscelánea *Para todos* (1633), obra a la que pertenece el Auto Sacramental aquí estudiado, y compuso probablemente un gracioso epigrama en que satirizaba las supuestas pretensiones de hidalguía del madrileño. Los ataques de sus contemporáneos —que, a pesar de la modestia de Montalbán, no dejaron de hacerle mella, y que quizá influyeron, incluso, en su locura— han ocasionado también en buena parte la desestimación literaria de que en nuestros días se le viene haciendo objeto; desestimación, y casi oscurecimiento, que como herencia irremediable recibe al cabo de los siglos. Pero la verdadera importancia de Montalbán debe quedar a media distancia entre la gloria excesiva que le otorgaron en su tiempo muchos de sus lectores y el demasiado desprecio de que le hicieron víctima algunos. Directo discípulo del Fénix («retacillo de Lope» lo llamó, con gracia cruel, Quevedo) que influyó muy cerca en su formación y a quién debió el poder estrenar una comedia a sus 17 años, trató de asimilarse las cualidades de su maestro con tanto provecho a veces, que algunas obras suyas le fueron atribuidas a Lope. Muy lejos, sin embargo, de su genio, pero igualmente apresurado, su versatilidad, y falta de madurez cuajó, según algunos, en una obra desigual, con momentos brillantes y también con fallos que su muerte temprana le hizo imposible remediar.

Tras publicar en 1624 el *Orfeo en lengua castellana*, poema en cuatro cantos, alabado por Lope a quién algunos contemporáneos se lo atribuyeron, y en el mismo

1. Entre sus comedias, las tiene de vidas de santos, como *La gitana de Menfis*, *Santa María Egipciaca* o *El divino portugués*, *San Antonio de Papua*; caballerescas, como *Palmerin de Oliva* o *Don Florisel de Niquea*; novelescas, como *La Gitanilla* escenificación de la novela ejemplar de Cervantes de igual título, o *Los hijos de la Fortuna*, *Teágenes y Clariquea* [sic], escenificación de la famosa novela de Heliodoro, de intriga o de capa y espada, como *La toquera vizcaína* o *La doncella de labor*; e históricas, como *El señor Don Juan de Austria* o la *Comedia famosa del gran Séneca de España*, *Felipe II*, que es su obra más notable de esta especie. Su producción dramática alcanza la no pequeña cifra de medio centenar de obras y está falta, sin duda, de un estudio suficiente que establezca su valor final.

año los *Sucesos y prodigios de amor*, colección de ocho novelas ejemplares, varias veces reeditadas y pronto traducidas a varias lenguas modernas, dio a la luz en 1633 su libro *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos* —edición que he seguido en este estudio—, dividido en siete partes, una para cada día de la semana, en el que agrupó novelas, comedias², discursos sobre materias diversas y donde cita hasta trescientos escritores al modo de *El laurel de Apolo de Lope*. El *Para todos* se sirve una vez más del tan utilizado marco del *Decamerón de Boccaccio*; el autor imagina que en una quinta a orillas del Manzanares se reúnen los hombres de mayor ingenio y las damas de más belleza y gracia de la corte, y acuerdan que durante los días de una semana tratará sobre temas de erudición, acabando con la lectura de una comedia o de una novela a gusto de todos.

En este libro se incluye el *Auto de Polifemo*, que aquí estudio, y en dicho auto Pérez de Montalbán triunfa, en mi opinión, llevando el conocido mito del ciclope al simbolismo religioso.

2. 1 Entremos ya en la exposición argumental del Auto. Polifemo comienza hablándonos de sí mismo y autoalabándose³. Cuenta su historia⁴, en la que mezcla las siguientes tradiciones: la mitología grecolatina: lucha de los Gigantes contra Júpiter; y la tradición evangélica veterotestamentaria, la espiritualización de la leyenda es asimismo creación montalbaniana. Él ha sido todos los falsos dioses que adoraron las primitivas culturas. Mezcla a continuación: a) la leyenda de Ulises y b) el pecado original y la Redención. El ingenio de Montalbán está presente al dar Polifemo a Ulises el nombre de «ninguno», cuando acuden los ciclopes a preguntarle quién le ha herido, responde con esa misma palabra, provocando la perplejidad de sus compañeros. Es un detalle no ovidiano, sino probablemente de la *Odisea*. Polifemo devora a los santos, compañeros de ese Ulises divino, que los redimirá. La mitología pagana y la historia cristiana siguen entremezclándose en el relato del ciclope.

El divino Ulises lo emborracha con el vino de su sangre y lo hiere con un tizón. A sus gritos acuden sus compañeros, los restantes ciclopes. Interpelado sobre quién le ha herido, responde con el nombre que el divino Ulises le da: «Yo Soy, refiriéndose a sí mismo. Sus compañeros, al oírlo, interpretan que él mismo se ha hecho el daño y se van⁵. El divino Ulises reprocha a Polifemo el daño infligido por él a sus compañeros los hombres. Pero Él los salvará-redimirá a todos⁶.

2. Son ovidianas y, consecuentemente, gongorinas sus autoalabanzas. D. Alonso, Góngora y el Polifemo, Madrid 1994. A. PARKER, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid 1993.

3. Es detalle totalmente original de Juan Pérez de Montalbán, y muy ingenioso por su parte, el mezclar las supradichas tradiciones.

4. El mito del ángel caído se halla en todas las culturas. La *contaminatio* con Ulises y el Nuevo Testamento es originalidad montalbaniana.

5. Como Ulises salva a sus compañeros de las garras del ciclope, así también Cristo salva a los hombres, al alma, de las garras de Polifemo-demonio.

6. «Fuiste mi dama un tiempo» (fol.179), le dirá Polifemo a Galatea. Sólo en el Auto cristiano de la ninfa-alma es prisionera del ciclope-diablo.

El Pastor Acis, rival de Polifemo en el amor de Galatea, es un ser divino que se opone al ciclope. Éste lo amenaza de muerte. Nadie le arrebatará a su amada Galatea⁷. Sus congéneres, los otros ciclopes, le brindan su ayuda incondicional⁸. Es la guerra contra el divino Pastor Acis y el divino Ulises. La tradición neotestamentaria se entremezcla más que hábilmente con la mitología. Mientras los gigantes se levantan en armas, aparece Galatea luchando contra el Apetito, que trata constantemente de inclinarla a la molición y al placer⁹.

La ninfa está enamorada del Pastor, que va a redimirla de las garras del ciclope. El Apetito insiste, buscando siempre la buena vida y aconsejándole que se rinda y entregue a su cortejador Polifemo y abandone al serio y austero Pastor Acis. Ella se niega tenazmente. En ese momento, coinciden ambos con el ciclope¹⁰, que ofrece a su amada una serenata en la que él y sus secuaces cantan y bailan a la vida y al amor, acompañados de la Alegría, una dama. El gigante requiebra inútilmente a la ninfa. Ella lo rechaza. Ama al Pastor y no lo abandonará por nada ni nadie del mundo¹¹.

El ciclope entonces se autoalaba, haciendo de menos a Acis, y poniéndose a sí mismo junto con todas sus posesiones a los pies de Galatea¹². En vano. La leyenda ovidiana, el pecado original (Antiguo Testamento) y la Redención (Nuevo Testamento) se entremezclan¹³. Polifemo, al ver que todas sus súplicas son en vano, pasa a las amenazas y apostrofa al Pastor, amenazándole de muerte. Galatea se mantiene en sus trece¹⁴. Ella es ya la esposa del divino Pastor Acis y nada ni nadie la hará cambiar.

7. Habla el ciclope Judaísmo: «y así todo los demás (ciclopes), / hasta morir en la empresa, / prometen darte su ayuda, / favor, amparo y defensa / ». Todos los ciclopes asienten a estas palabras: «Si decimos» (fol.178). El ingenio de Montalbán mezcla tradiciones diversas hasta lograr una innegable originalidad, dentro, claro está, de los límites que impone la tradición cristiana. H. MAYER, *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid 1982.

8. «Apetito: Quería / un poco de regodeo / » (fol.178). En eso se resume su filosofía del placer. En fol.178-179, quedan planteadas las quejas y los sufrimientos de este Gracioso, incluido su furibundo odio a la suegra: «que todos estos trabajos / los llevaré con valor, / como vos, pues vos podeis, / de suegras no me llenéis, / porque es la plaga mayor / » (fol.179). Todo ello fruto del ingenio de nuestro autor.

9. Detalle puramente montalbaniano. Los ciclopes y la Alegría cantan y bailan para Galatea (fol.179). Acotación reseñada al referirme a ellas.

10. La firmeza y entereza de Galatea ante Polifemo son detalles genuinamente ovidianos y, por ende, gongorinos. Cf V. CRISTÓBAL, «Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española: Visión panorámica de su influencia con especial atención ala Edad Media ya los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1(1997) 125-155.

11. Polifemo (a Galatea): «Si me quisieras tú, bella Serrana, / del Cáucaso te diera los rubies, / del Hebro el oro por su margen cana, / y de Tiro las sedas carmesíes, / de Flandes paños, de Sicilia lana, / olor de Oriente, de Milán tabies, / y del Ganges las perlas que atesora, / recién quaxadas de la blanca Aurora / » (fol. 180). Nuestro escritor incurre en pequeños anacronismos, como bien se ve.

12. De acuerdo con la *contaminatio* de tradiciones de Juan Pérez de Montalbán. Cf. A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid 1998.

13. Conforme en Ovidio: no obstante, el diálogo entre el Pastor, Polifemo y Galatea es puramente montalbaniano. Se inicia en «Sale el Pastor» (fol. 181).

14. El demonio del Islam, acorde con la mentalidad de la época. Acotación reseñada en la primera parte del presente estudio, al referirme a ellas (fol. 181).

El Apetito, vencido por la fuerza y firmeza de la ninfa, se convierte de enemigo en aliado. Aparece el Pastor. Polifemo se crece. Enarbola su alfanje¹⁵. Acis-Cristo-el Pastor, la Cruz. Polifemo es vencido. Pero Galatea sigue en su poder, bello crisol de tradiciones. El Pastor sacrificará su vida por ella, para rescatarla. El tema cristiano de la Redención se impone argumentalmente a la leyenda ovidiana y gongorina. Como la ofensa a Dios es infinita, sólo el Hijo de Dios Encarnado puede pagarla. En este punto escénico-argumental, Galatea y el gigante se enzarzan en una disputa catequético-teológica sobre la entidad de Dios-Pastor-Acis-Ulises¹⁶. Polifemo niega su divinidad. Defiende su sola humanidad, atacando el Dogma de la Trinidad, o sea, que Jesucristo no es Dios como el Padre. Galatea defiende su humanidad y su divinidad. Una sola Persona y dos Naturalezas. La disputa se prolonga. Al fin, ella triunfa.

El Pastor crucificado es la solución, la única respuesta. Él rescata y redime a su amada, detalle no ovidiano. La aparición del Niño Dios-Jesús dándole la mano a Galatea es broche de oro de la mútua entrega del Niño Dios Encarnado¹⁷ y el Alma-Galatea. Ambos se dan las manos y el Auto finaliza con la derrota de Polifemo y sus esbirros¹⁸.

2. 2. En cuanto a psicología de personajes, Polifemo¹⁹ personifica al diablo y ello determina su personalidad. En este personaje, intelectual y hasta con ciertos matices de teólogo, queda poco del cíclope ovidiano y por ende gongorino.

Son rasgos ovidianos su amor por Galatea, su pretensión de casarse con ella, su autoalabanza, y su rivalidad con el Pastor Acis, así como sus ofrecimientos a la ninfa.

No es ovidiano, en suma, este Polifemo-demonio «cristiano», en torno al cual se teje la urdimbre del presente Auto Sacramental. Del rudo gigante del poeta latino se pasa al amor cortés de Góngora, y de éste a la cristianización del personaje. Toda una evolución de gran fuerza patética e innegable grandiosidad de creación literaria.

En lo que se refiere a Galatea²⁰, es la personificación del alma y todo en ella es espiritualizado. Es ovidiano su amor por el Pastor y su empecinada defensa

15. (Fol. 181 - 182), sobre la prisión de Galatea; detalle no ovidiano. «Pastor (a Polifemo): y si la fiasse yo / ¿no la darás libertad? /. Polifemo: Sí, mas mientras tu piedad / no firmase la escritura, / he de tenerla segura / con mil grillos y cadenas, / pues me cuesta tantas penas, / como ella tiene hermosura: / y así pues tu Padre es Juez, / en su Tribunal la embargo / » (fol. 182).

16. En fol. 182, «Pastor: Yo le daré tal descargo, / que le pague de una vez / Yo buscaré / con qué pagar sin perderme, / y si es menester venderme, / por tu amor me venderé: / Yo tus deudas pagaré, / pues eres mi esposa ya / ».

17. Lógicamente, Polifemo es denotado en el Auto cristiano ante el Árbol de la Cruz. En fol. 184, «Polifemo: Porque yo padezca y tema».

18. fol. 182 - 183: Polifemo y Galatea enzarzados en una discusión catequético-teológica sobre la humanidad-divinidad de Cristo.

19. Montalbán espiritualiza al máximo a la ninfa Galatea, derrotando a su Apetito, que queda excluido: «Pastor: Pues, Apetito, no llegues, / porque no tiene lugar, / tu nombre en este banquete; / ven sin Apetito, Esposa /» (fol. 183).

20. En Montalbán sólo tiene de ovidiano el nombre. Espiritualizado y cristianizado como Galatea.

del mismo. De la fresca y sencilla ovidiana se pasa a la astuta y cortés gongorina, para llegar a esta espiritualizada Galatea montalbaniana. De Ovidio conserva asimismo su ciego odio al cíclope y su rechazo por él. Es un trazo exclusivamente montalbaniano el que la ninfa esté en poder del gigante.

Con todo, Galatea es la ninfa bellísima amada por el cíclope y el Pastor y, como bien se echa de ver, el más ovidiano y gongorino de los tres personajes que aquí lo son.

En lo tocante al Pastor Acis²¹, es Cristo Encarnado y Redentor. Del Acis ovidiano, bello, huidizo y cobarde, se pasa al durmiente y astuto gongorino, hasta llegar a personificar al mismo Cristo, buen Pastor, que por amor al Alma-Galatea entrega su propia vida, derrotando a Polifemo-demonio, a diferencia del ovidiano y gongorino, que hace huir a los amantes. Aquí, en cambio, son los enamorados quienes vencen al gigante. Belleza y bondad del Pastor son rasgos ovidianos y gongorinos. No así su sacrificio: «nadie tiene mayor amor que el que da la vida por sus amigos».

Polifemo, Galatea y Acis son los tres únicos protagonistas ovidianos²² y gongorinos del presente Auto Sacramental. A partir de aquí caracterizaré actantes puramente montalbanianos. Nuestro autor los incluye para dar vivacidad y movimiento a su Auto. Son personajes portadores de ideología religiosa, con nombres parlantes, hasta cierto punto obligados en una obra de tales características:

El Apetito, villano, es un personaje montalbaniano, típico y tónico de Auto sacramental. Así reza el *dramatis personae*. Es el gracioso del Auto. Su humor no difiere del de los villanos graciosos del teatro del s. XVII. Burlón impenitente, entre bromas y veras, trata de persuadir a Galatea de que ame a Polifemo o, al menos, se pase a su bando, no lo consigue. Glotón y desenfrenado, amigo del placer y la buena vida, no sabemos exactamente por qué es él quien se pasa al partido del Alma Galatea y el Pastor Acis. Quizás admirado de la firme entereza de la ninfa. Al fin, será excluido por el Pastor de la compañía de la Esposa-ninfa-Alma-Galatea, pues no cabe el Apetito en la franca espiritualidad.

Me refiero seguidamente a la Alegría Dama²³: aparece sólo un instante, en el momento escénico en que Polifemo dedica su serenata a Galatea. Personifica el ser alegre mundano, compañera y amiga del gigante, aliada suya para seducir a Galatea. Personaje de nombre parlante, se atiene a lo que éste indica, como los actantes que a continuación vienen.

21. Tanto los personajes ovidianos como los montalbanianos están pasados por el tamiz cristianizador, como bien se echa de ver.

22. Cf. nota 19. Es el Gracioso montalbaniano, En fol. 179, nos hace reír con sus chistes: «Señor, si son mis delitos, / como los de Faraón, / y queréis satisfacción, / suegras no, dadme mosquitos, / langostas y escarabajos, ranas y salamanquesas, / moscas y avispa traviesas... / ».

23. El Judaísmo: cíclope derrotado en fol. 184, «Porque yo suspire y llore». Nótese la tradicional tensión cristiano-judaica a lo largo de los siglos, pese a tener un común origen.

El Judaísmo, Cíclope Primero²⁴: acorde con la mentalidad antisemita de la época, es compañero y aliado de Polifemo en su guerra contra Acis, el Buen Pastor. Si el Cíclope en sí mismo es ovidiano, Montalbán le va a dar a él y a los demás un nombre parlante, que nos descubra su personalidad. El

Judaísmo simboliza el Odio a Dios, que, en la Persona de Jesucristo, lo destruirá al cumplirse en Él las antiguas profecías judaicas.

Cíclope 2: el Desprecio de Dios; así lo presenta el Judaísmo a Polifemo.

Otro aliado del Mal, frente al Buen Pastor Acis.

<Cíclope 3: el Engaño; personifica a Judas Iscariote.

Cíclope 4: comparsa; sin nombre, no habla.

Son aliados de Polifemo-demonio frente a Acis y Galatea.

El Niño Jesús: es el Misterio de la Encarnación y la Eucaristía. Es Dios

Encarnado, que ofrece su mano a Galatea, derrotando por completo y para siempre al cíclope.

2. 3. Respecto a aspectos importantes destacables, se observa en primer lugar el humor de Polifemo: bromea con Galatea, aclarándole que, de entre todas las posesiones que le ofrece, excluye las manzanas, recordando la de Adán y el Pecado Original, que ha hecho que el alma sea prisionera del Pecado-

Cíclope hasta que viene el Buen Pastor Acis a redimirla.

En segundo lugar, el humor del Apetito: Gracioso, está bromeando constantemente con todo y con todos, a fin de dar una nota de amenidad a la trama argumental, llegando a provocar incluso la hilaridad del espectador Así mengua la seriedad de la tragedia del Auto Sacramental.

En tercer lugar, la prudencia de Galatea²⁵: no debe olvidarse su vena de recatada damita del s, XVII. Reprende al Apetito sobre la imprudencia y el peligro que supone ver insensata e indiscriminadamente.

En cuarto lugar, reseño las acotaciones²⁶: la laboriosa y trabajada puesta en escena es, al menos desde mi modesto punto de vista, uno de los méritos funda-

24 «Galatea (al Apetito): Bien se ve bien / que no sabes / que en liviandades de antojos / tiene el cristal de los ojos/ para los sentidos llaves: / Del ver procede el mirar, / del mirar el advertir, / del advertir el oír, / y del oír el hablar, / del hablar el responder, / del responder el sentir, / del sentir el consentir, / del consentir el creer, / del creer el obligar, / del obligar el rendir, / del rendir el persuadir, / del persuadir el amar, / y del amar el perder / alma, vida y opinión: / esto es ver sin discreción, / mira si es dañoso el ver / » (rol. 178). Falta por completo en Ovidio este buen sentido de la prudente ninfa. Góngora nos la presenta una pizca más discreta, al no permitir un acercamiento liberal y lujurioso al amor. Pero ahí queda todo. La cumbre de su psicología la alcanzará indudablemente en Montalbán, según se ve.

25. He estudiado en mis apuntes de filología hispánica (es sabido y esto no voy a descubrirlo yo) que en el Siglo de Oro, la dramática en general y los Autos Sacramentales en particular, competían en fastos y grandiosidades de puesta en escena. Reseño las acotaciones en el presente artículo, para dar una idea de ello. A propósito de nuestro autor, cf V. J. ALONSO ASENSIO y VV.AA., *Teatros y prácticas escénicas*. I. *El Quinientos Valenciano*, Alzira (Valencia) 1984.

26. En el presente Auto Sacramental, me quedo inevitablemente con la originalidad montalbaniana. Con el Gracioso Apetito. Con su largo parlamento del fol. 178 - 179, donde funde en un crisol lo

mentales de la presente pieza dramática. El canto y la música coadyuvan poderosamente a hacernos vivir la leyenda ovidiana y el Misterio Salvífico de la Cruz. Me parece interesante presentar algunas de ellas. Como bien se ve, son más o menos ovidianas, de acuerdo con el argumento.

«Tocan una trompeta, y descúbrese por las cuatro partes todo el medio carro y aparece en lo alto una isla, y en ella Polifemo con un ojo en la frente, y cuatro Cíclopes con él, Gigantes de la misma manera» (fol. 175).

«Arrimase cada uno (de los cíclopes) a un árbol, y húndese toda la isla con ruido de cohetes, y en volviéndose a cerrar el carro como estaba, salen por la otra puerta Galatea y el Apetito» (fol. 178).

«Salen todos los Cíclopes con guitarras, y la Alegría de dama, cantando y bailando esta letra, y detrás el Judaísmo y Polifemo» (fol. 179). Una nota más de humor y alegría, que atenúa la seriedad del Auto. Uno de los detalles menos ovidianos y gongorinos, desde luego.

Si bien el ataque del Polifemo a Acis es ovidiano, no lo es su representación de Pérez de Montalbán:

«Saque Polifemo el alfange, y tire al Pastor un golpe, y él repare en el cayado, el cual se hace Cruz, y cae Polifemo» (fol. 181).

«Descúbrese por todas las cuatro partes el medio carro, y caen por delante unas gradas, por donde suba Galatea, y el Apetito, y en lo alto está un

Altar, y en él una Cruz donde está el Pastor, y en cesando las chirimías, dice » (fol.183). Galatea y el Apetito van subiendo, lo que acentúa la solemnidad y el clímax dramático del momento.

Y en un precioso remate final se nos muestra:

«Al son de chirimías vase volviendo poco a poco todo el carro alrededor, y estando hincada Galatea de rodillas delante del Pastor crucificado, vuélvase la Cruz, y por la otra parte estará un Cáliz y una Hostia, y puestos los pies en el Cáliz, un Niño pequeño con el mismo vestido que el Pastor» (fol. 184).

En mi opinión, lo que cautiva y seduce al espectador es esa bella puesta en escena, juntamente con esa más que hábil mezcla, aunando leyenda ovidiana y evangelio cristiano.

renacentista del bien vivir, con la mentalidad contrarreformista propia del gran momento Barroco que vive nuestro escritor; «Si quiere un hombre comer, / manda el Pastor ayunar» (fol. 178). De Polifemo nos dirá: «porque en fin es Caballero, / y gasta lindo dinero / » (fol. 178); por eso es, a su juicio, mejor que el severo Pastor.

«Polifemo sí que es bueno, / con él nadie estuvo triste, / todo se hace al paladar / del hombre que lo desea: / todo es gusto, Galatea, / dormir, holgar, pasear, / hay diamantes como heno, / perla como una tinaja, / y doblones como paja, / y después, que es lo más bueno, vicios, juegos, naipes, dados, / banquetes, damas, amores, / coches, regalos, olores, / y unos diablos de guisados, / que pueden hazer cosquillas / al gusto de un ermitaño / » (fol. 179).

3. En lo que atañe a conclusiones, creo que la presente pieza dramática constituye prácticamente un anti-Ovidio. Y, consecuentemente, anti-Góngora.

Todo lo que en el poeta latino era luz, claridad y belleza, todo lo que en Góngora era sentido de la naturaleza, amor cortés, aquí es visto como claramente negativo. El Gracioso Apetito lo explicita en un muy ilustrativo parlamento.

Lo que en los dos primeros era goce y sensualidad, en Montalbán, que subvierte la pequeña leyenda ovidiana, es anti-goce y anti-sensualidad. Si en Ovidio y Góngora Polifemo era el monstruo destinado a no amar por su misma monstruosidad, en Montalbán es el demonio del Paganismo, el Islam armado con alfanje, el infiel por antonomasia frente a los creyentes Galatea (y, con reservas, el Apetito) y el Pastor Acis.

Montalbán no sólo va mucho más allá que Ovidio, sino que lo supera y cristianiza en antinomia. La luz y alegría del paganismo se transforman en sombra y austeridad cristiana, en medio de una magnífica puesta en escena, que supera y anula la escueta leyenda ovidiana y renuncia al sentido de la naturaleza de Góngora. El fin del Auto apunta una vez más a la antinomia de Ovidio. La derrota de Polifemo. No es él quien hace huir a los amantes, sino Acis y Galatea quienes triunfan sobre él; haciendo bueno el adagio *un bel morir tota una vita honora*, morían los amantes ovidianos. Con un *servire Deo regnare est*, vencen los montalbanianos.

Es la voz del cristianismo en la Cruz de Cristo. Esa Ave Fénix ovidiana que moría y quedaba subsumida en el mar, símbolo de suicidio y eternidad para dos amantes, queda subsumida y superada en la antinomia de la inmortal Cruz de Judea, que salva para siempre a los amantes montalbanianos.

Y para finalizar quisiera, en cuanto a opinión personal se refiere, destacar que este doble mundo placer – austeridad se está viviendo hoy, en los albores del tercer milenio. Montalbán contrapone lo pagano-ovidiano a lo cristiano, y lo sublima todo en el crisol de la antinomia del sacrificio, que es antinomia porque se opone a Ovidio y es cristiano porque se supera en y mediante la Cruz, para gozar en otra vida, sufriendo en ésta. Para el Apetito es lo inverso, no hay más que un mundo y una vida: el placer hoy y la nada mañana. Montalbán, al subvertir lo ovidiano, deja en el misterio el porqué el Apetito, tan pro-Polifemo en un principio, se hace pro-Pastor y Galatea después. Pero no se logra «cristianizar» el Apetito. Es anticristiano por antonomasia. Al final, es excluido dentro de la más pura y estricta ortodoxia del Auto Sacramental montalbaniano.

Y si la publicación del presente artículo sirve para comenzar a dar a conocer su obra –injustamente asimilada, sin más, a la de Lope de Vega, cuyo discípulo fue, pero sabiendo ser original no sólo en cuanto a la forma sino también en el fondo– me doy, personalmente, por plenamente satisfecha.

LAS PAREJAS TRÁGICAS DE LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

LUIS POMER MONFERRER

Universitat de València

Resumen: En este trabajo son analizados los diferentes grados de sátira con que los principales poetas del siglo de oro español –el renacentista Garcilaso y los barrocos Lope, Góngora y Quevedo– tratan algunas de las parejas de enamorados trágicas de la mitología y la literatura grecorromanas: Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice, Dido y Eneas. La causticidad depende no sólo del poeta, sino también del tipo de relación amorosa de la pareja.

Palabras clave: Mitología, tradición clásica, poesía, Siglo de oro español.

Summary: This work analyse the different degrees of satire with which the main poets of the Spanish Golden Age –the Renaissance Garcilaso and the baroques Lope, Góngora and Quevedo– treat some of the tragic couples of lovers of the mythology and the Greco-Roman literature: Pyramus and Tisbe, Hero and Leandro, Apollo and Dafne, Orpheus and Eurydice, Dido and Eneas. The causticity depends not only on the poet, but also on the type of love relationship of the couple.

Key words: Mythology, Classical Tradition, Poetry, Spanish Golden Age.

La poesía del Siglo de Oro español ha tenido como fuente inagotable de inspiración a la literatura grecolatina, y en particular a la mitología, sobre todo debido a la fuerza del Renacimiento y el Humanismo, con las ediciones de los clásicos y las traducciones al castellano a partir del s. XV, especialmente de la principal fuente, las *Metamorfosis* de Ovidio, el autor más consultado junto con Virgilio¹. Aunque ya en la Edad Media fueron abundantes las referencias a la mitología, podemos decir que en el Renacimiento se pasó de lo incidental a lo habitual. Llamaron la atención a nuestros poetas clásicos las historias amorosas propias de la mitología y de la literatura grecorromana, aunque sea imposible desligar ambas vertientes², casi todas ellas acabadas de forma trágica.

Prima en el Renacimiento una perspectiva subjetiva, según la cual estos enamorados son ejemplo y modelo del sufrimiento amoroso propio; pero poco a poco se fueron desprendiendo de ese carácter sentimental para ser aprovechadas como fecunda materia poética, tomando el mito valor en sí mismo. Garcilaso, arquetipo literario de la ideología renacentista, admirador de los clásicos y formado en el Humanismo, se enfrenta a los mitos clásicos desde la distancia, la contención y el respeto, como espectador objetivo que los observa como si de una representación pictórica se tratara. De las cinco funciones con las que los autores instrumentan el mito, según la división en la que Rosa Romojaro basa su estudio del tratamiento del mito clásico en el Siglo de Oro –tópico-erudita, comparativa, ejemplificativa, re-creativa o metamítica y burlesca–³, únicamente la última está ausente en el poeta toledano.

Frente a la ausencia de instrumentalización burlesca del mito en el poeta toledano, los autores barrocos, que miran con ojos críticos a los dioses y sus historias, y ofrecen «una cercanía, un subjetivismo y abundancia, una familiaridad, aun en los contextos más sublimes, que, inevitablemente, habría de desembocar en la desublimación y en la burla»⁴. En ellos destaca precisamente aquella función del mito ausente en Garcilaso: la burlesca, aunque en cada uno de diferente manera, Quevedo mediante la sátira cáustica y Lope de Vega y Góngora a través del humor, la ironía y la parodia⁵. Hasta el punto que «la mitología en clave burlesca se convierte en un fenómeno propio y característico del Barroco en el que subyace una actitud de autocrítica retórica. En ella, los poetas pierden el respeto a las funciones clásicas, que son desautorizadas y ridiculizadas, convirtiendo el mundo mítico en un microcosmos paródico y grotesco»⁶. Ya en los

1. Sobre las traducciones de las *Metamorfosis* del s. XVI, cf. V. CRISTÓBAL, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *CFC (ELat)* 18 (2000), p. 37.

2. Como afirma V. CRISTÓBAL (*op. cit.* p. 30), «apenas encontramos en las literaturas griega y latina un género literario que no dé cabida al mito como un ingrediente más o componente único de su contenido».

3. R. ROMOJARO, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Rubí, 1998.

4. *Op. cit.* pp. 14-15.

5. *Op. cit.* p. 159.

6. E. CANO TURRIÓN, *Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, 2007, p. 20.

últimos años del XVI se vislumbra una nueva actitud ante los mitos, convirtiéndose los dioses en hombres y no precisamente modélicos, a los que se atribuyen bajas pasiones y actos deshonestos que, dicho sea de paso, no resulta difícil encontrar en las historias mitológicas; ello coincide con una autocrítica burlesca del lenguaje culto, vacío y lexicalizado.

Orfeo, tema recurrente en los contextos amorosos del Siglo de Oro, es la figura mítica más aludida por Garcilaso, quien, siguiendo tanto a Virgilio como a Ovidio, compara en la égloga III su propio dolor por la muerte de Elisa (alias de Isabel Freyre) con el del músico tracio por perder a Eurídice, así como el dolor de Apolo y Venus ante las pérdidas de Dafne y Adonis, en tres grupos de tres estrofas en los que cada una de las tres trágicas mutaciones es observada con intensidad y de cerca por el amante. El poeta contempla sucesivamente representaciones de vidas truncadas en plena juventud que revelan un destino trágico amoroso, hasta llegar al caso suyo personal de ser el contemplador de su propio destino trágico y del de Elisa, sobre la que derraman rosas las «silvestres diosas»:

Todas, con el cabello desparcido,
lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada; (vv. 225-228)

También evoca el canto de Orfeo en el lamento de Salicio de la égloga I (vv. 197-210), y en el soneto XV, donde se duele de que, a diferencia de Orfeo, que conmueve los ríos, los montes, las piedras y los animales con su canto, él no pueda hacer lo propio con su amada:

¿por qué no ablandarán mi trabajosa
vida, en miseria y lágrimas pasadas,
un corazón conmigo endurecido?

Aunque no suele ser tampoco satírico el tratamiento de este mito entre los poetas barrocos, que reflexionan sobre el amor de Orfeo que le lleva a descender a los infiernos, cabe distinguir el tratamiento de Lope y el de Quevedo. El primero, en el soneto 41 de sus *Rimas*, hace una bonita alusión a este mito: «mas mirad que a Orfeo / versos le dieron singular trofeo / de aquella noche que no ha visto el día». Sólo un leve tono irónico hay en los versos finales del soneto titulado *Encarece el poeta el amor conyugal deste tiempo*:

En fin, sacó su esposa del Leteo;
pero en aqueste tiempo, hermano Fabio,
¿quién te parece a ti que fuera Orfeo?

Quevedo no desaprovecha ocasión para sus sátiras, y escribe un divertido romance titulado *Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos*, en el que hay

tres ejes satíricos: Orfeo baja a los infiernos cantando pero no por el dolor que le causa la muerte de su esposa, sino de alegría por ser viudo; acierta a mirar hacia atrás a Eurídice si lo hizo voluntariamente, si lo hizo «por yerro» acertó equivocándose; finalmente, Orfeo es el extremo de la dicha por haber enviudado dos veces de la misma persona. Pero el objeto de burla de Quevedo no son los propios protagonistas y su desgracia, como veremos en otros mitos, sino que aprovecha el tema para zaherir la institución del matrimonio con un punto de vista ciertamente misógino.

La historia de Dafne, herida con la flecha del desdén y acosada por Apolo, que se convirtió en laurel cuando el dios estaba a punto de alcanzarla, fue utilizada por Garcilaso, como vimos, para compararla con la pérdida de su amada en la égloga III, junto con las de Orfeo y Eurídice y Venus y Adonis. También trata el tema en otros lugares, siempre para conseguir un efecto de dolor por una pérdida. Es hermoso el soneto XIII, en cuyos tercetos evoca la paradoja que supone que el llanto de Apolo haga crecer la planta de su amada, cuya transformación es el motivo de su dolor:

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

El mismo tema es objeto de reflexión y tristeza también en Quevedo, que al escribir su *Fábula de Apolo y Dafne* ve así la desesperación del primero al ver a su objeto de deseo convertido en laurel:

Con mil abrazos ardientes
ciñó el tronco el Sol, y luego,
con las memorias presentes,
los rayos de luz y fuego
desató en amargas fuentes. (vv. 86-90)

Y concluye de esta hermosa manera:

Y viendo caso tan tierno,
digno de renombre eterno,
la reservó en aquel llano,
de sus rayos el verano,
y de su yelo el invierno. (vv. 106-110)

No hay pues nada despectivo sobre el mito en esta fábula, sino que los efectos paródicos se basan en la extrañeza por el cansancio, propio de los humanos,

aplicado a un dios, en la persecución de la ninfa: Apolo es un enamorado más que persigue a su amada suplicándole amor. Este mito tiene una gran difusión heredada del Renacimiento, y por eso vuelve a él en varias ocasiones, la mayoría de forma burlesca. No se libra de su humor, en efecto, esta pareja en sendos sonetos: *A Apolo siguiendo a Dafne* y *A Dafne, huyendo de Apolo*. En el primero se exhorta a Apolo a que haga uso de su poder para conseguir a Dafne, así como de su dinero, como hicieron otros dioses para conseguir a mujeres:

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

Como es sabido, Júpiter se convirtió en lluvia de oro para poder seducir a Dánae, a la que su padre tenía encerrada. Del segundo destacamos versos tan divertidos como el primer cuarteto:

Tras vos, un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais del Sol y de la luz huyendo.

Y el final del soneto: «y en cortezas duras / de laurel se ingirió contra sus tretas, / y en escabeche, el Sol se quedó a oscuras»⁷.

La historia de Apolo y Dafne es una de las más recreadas por Lope, quien la desmitifica en el soneto *A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne*. El poeta trata en clave de humor el mito, comparando la huida de Dafne con la de Juana en tono humorístico:

Si corres como Dafne, y mis fortunas
corren también a su esperanza vana,
en seguirte anhelantes y importunas,

¿cuándo serás laurel, dulce tirana?
Que no te quiero yo para aceitunas,
sino para mi frente, hermosa Juana.

El poeta quiere que Juana sea laurel, pues la metamorfosis en árbol significaría el rendimiento de ella y el triunfo amoroso.

En la personalidad de Quevedo domina la vena satírica y festiva de la vida y también el más absoluto pesimismo acerca del hombre y del tiempo, y en este carácter barroco de fuertes contrastes va incluida muchas veces una gran carga

7. «En escabeche» porque el laurel era uno de los ingredientes del mismo.

moralizadora. Su obra es el resultado exacto de esta multiplicidad, y la actitud que adopta ante sus modelos no podía ser distinta, muy especialmente en el caso de Virgilio. Los modelos clásicos preferidos de Quevedo se hallan en la época barroca de la literatura latina, por estar su vena satírica completamente ausente del pensamiento virgiliano. Precisamente los versos virgilianos que recoge son, en su mayor parte, del libro IV de la *Eneida* y, sobre todo, los que describen el enamoramiento de Dido, únicos pasajes donde se da cauce a la pasión y en los que un personaje se rebela contra el poder y el destino⁸. En efecto, la figura de la reina cartaginesa fue muy bien acogida por la poesía del Siglo de Oro español como víctima de Eneas. Esta visión tiene su origen en la Antigüedad, comenzando en Justino, que en su resumen de las *Historias Filípicas* de Trogo Pompeyo presenta a una Dido casta, fiel a la memoria de su marido muerto y consagrada a la fundación y organización de la ciudad de que es reina, donde llegará a ser adorada como una diosa⁹. También los Padres de la Iglesia, especialmente Jerónimo, de gran difusión en nuestra península, veían a Dido como modelo de reina honrada y ejemplar por no aceptar segundas nupcias, versión que se observa también en textos medievales castellanos de la importancia de la *Crónica Troyana* o las *Sumas de historia troyana* de Leomarte, aunque no se halla habitualmente en el Renacimiento de otros países europeos. En general, los poetas del XVI y XVII se sirven de este relato como veta inspiradora de sus composiciones, y el objeto de las críticas es Virgilio por haber difamado injustamente el buen nombre de la reina de lo que constituye perfecto ejemplo el soneto 118 de las *Rimas* de Lope, *De Elisa Dido*:

Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas troyano,
ni a Libia descendió su teucra armada.

No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Jarbas el tirano;
viví y matéme con mi propia mano,
mis muros levantados, y vengada.

Pues yo viví sin ofender las glorias
de mi fama y hazañas, ¿por qué infamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?

8. Cf. S. ROMANO MARTÍN, «Notas sobre la influencia de la *Eneida* en algunos sonetos de Quevedo», *CFC (Elat)* 7 (1994), p. 77.

9. Cf. R. GONZÁLEZ CAÑAL, «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro», *Criticon* 44 (1988), pp. 25-54.

Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.

En otro soneto de *La Circe*, sin embargo, Lope retoma la versión clásica de los trágicos amores, como vemos en su primera estrofa:

¿Para qué dejas olvidado, Eneas,
la espada a Elisa, fugitivo amante?
Carga tu nave prófuga y errante
su peso más que tus hazañas feas.

No es un tema habitual para la burla despiadada, más propia de otras parejas de enamorados, como también podemos ver en el soneto de Quevedo *Imitación de Virgilio en lo que Dido dijo a Eneas queriendo dejarla*, en el que Dido, en el primer cuarteto, se lamenta por no tener un hijo del héroe troiano para llevar mejor su abandono, lo que supone una imitación de los versos de Virgilio¹⁰:

Si un Eneillas viera, si un pimpollo,
sólo en el rostro tuyo, en obras mío,
no sintiera tu ausencia ni desvío
cuando fueras, no a Italia, sino al rollo.

En el segundo cuarteto resalta vivamente la parodia del *pius* Eneas frente a la defensa de Dido:

Aquí llegaste de uno en otro escollo,
bribón Troyano, muerto de hambre y frío,
y tanpreciado de llamarte pío,
que al principio pensabas que eras pollo.

Garcilaso, en su copla V, traduce el epitafio de Dido de las *Heroidas* de Ovidio (7, 193-196) de esta manera¹¹:

Pues este nombre perdí
«Dido, mujer de Sicheo»,
en mi muerte esto deseo
que se escriba sobre mí:

10. *Aen.* 4, 327-330: *si quis saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret, / non equidem omnino capta ac deserta uiderer.*

11. *Nec consumpta rogis inscribar «Elissa Sychaei»: / hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / «praebuit Aeneas et causam mortis et ensem; / ipsa sua Dido concidit usa manu».*

«El peor de los troyanos
dio la causa y el espada;
Dido, a tal punto llegada,
no puso más de las manos».

Se trata de un ejercicio típico de formación humanística, en el que se refleja la visión negativa de Eneas, al que ni siquiera se nombra. El victimismo de Dido enlaza con alguna frustración amorosa del autor.

Pero las chanzas más encarnizadas recayeron en las parejas de Leandro y Hero¹² y Píramo y Tisbe, de las que no escapan en absoluto los dioses. Góngora da rienda suelta a la sátira aprovechando estas historias, como se observa ya en el principio de los dos romances burlescos que dedicó a la primera de las parejas antes mencionadas. En el que se inicia «Aunque entiendo poco griego», dice el gran poeta cordobés:

De dos amantes la historia
contiene, tan pobres ambos
que ella para una linterna
y él no tuvo para un barco.

Los primeros versos del otro romance ya anuncian el tono:

Arrojóse un mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre.

Pero nada como estos cuatro versos casi al final del romance, en que los amantes son comparados a dos maneras de cocinar los huevos, pues uno muere «pasado por agua» y otro «estrellado»:

El Amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve. (vv. 89-92)

Quevedo escribió tres poemas sobre Hero y Leandro, de tono bastante diferente. El más serio es el soneto titulado *Describe a Leandro fluctuante en el mar*; predomina el conceptismo en el *Romance de Hero y Leandro*, que acaba así:

12. Cf. F. MOYA DEL BAÑO, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1966.

De piedad murió la luz,
 Leandro murió de amores,
 Hero murió de Leandro,
 y Amor, de invidia, murióse. (vv. 53-56)

Y la burla descarada en el *Hero y Leandro en paños menores*, del que entresacamos algunos de los versos más llamativos, éstos en que se burla del dolor de Hero:

Ya Hero lo ha visto
 y por él se arranca
 todos los cabellos,
 y se mete a calva.
 A diluvios llora,
 no en forma ordinaria:
 la nariz moquitas,
 los ojos lagañas. (vv. 121-128)

Y estos otros donde Quevedo, como hiciera Góngora, compara a los amantes con dos huevos por su forma de morir:

Cual huevos murieron
 tonto y mentecata.
 Satanás los cene:
 buen provecho le hagan. (vv. 161-164)

Garcilaso escribió un hermoso soneto, que evoca la trágica historia de estos amantes con el habitual tono melodramático con que lo hacen los autores del Siglo de Oro excepto Góngora y Quevedo. El primer cuarteto es así:

Pasando el mar Leandro el animoso,
 en amoroso fuego todo ardiendo,
 esforzó el viento, y fuése embraveciendo
 el agua con un ímpetu furioso.

Por último, Lope también escribió un soneto sobre el tema, el 80 de las *Rimas*, de pinceladas hiperbólicas para destacar el amor de Leandro, pero en absoluto satírico, como observamos en los dos tercetos finales:

El remedio fue cuerdo; el amor, loco;
 que como en agua remediar espera
 el fuego que tuviera eterna calma,

 bebióse todo el mar, y aun era poco;
 que si bebiera menos, no pudiera
 templar la sed desde la boca al alma.

Góngora se burla de las exageraciones propias de un mundo mágico como el mitológico o el mundo trágico de los héroes grecorromanos, una burla de la que no escapan tampoco los propios dioses, como se observa en algunos párrafos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, famoso y sorprendente romance en el que amplía la exigua información proporcionada sobre esta pareja en las *Metamorfosis* de Ovidio. En él se sirve de las alusiones mitológicas como elemento de estilización barroca, y transforma a los románticos héroes de Ovidio en unos amantes bobos e ingenuos, a los que dedica lindezas tales como «casquilucios» (v. 24), sinónimo de «casquivanos», a Tisbe la llama «boba» (v. 277) y a Píramo «protonecio» (v. 339), «piramiburro» (v. 340) y «tardón» (v. 353). No falta la autocrítica, pues se burla de sí mismo y de sus críticos, además de ridiculizar a los personajes mitológicos, como vemos en los siguientes ejemplos:

la vez que se vistió Paris
la garnacha de Licurgo
cuando Palas por vellosa
y por zamba perdió Juno. (vv. 77-80).

A Licurgo, considerado uno de los siete sabios de Grecia, se le atribuye la rígida legislación de Esparta. Hace referencia, pues, al papel de juez que tuvo que ejercer Paris en las bodas de Tetis y Peleo para elegir la más hermosa entre las tres diosas. La fealdad de las dos perdedoras es debida, en el caso de Palas Atenea, al toque de virilidad de su calidad de diosa de la cultura, de ahí que Góngora la imagine vellosa; la de Juno al hecho de ser patizamba, porque se decía de tales mujeres que eran estériles, rumor que se decía de la mujer de Júpiter.

Sus pasos dirigió donde
por la boca de dos brutos
tres o cuatro siglos ha
que está escupiando Neptuno. (vv. 293-296)

Temerosa de la fiera
aun más que del estornudo
de Júpiter, puesto que
sobresalto fue machucho. (vv. 333-336)

Como vemos en estas dos estrofas, Neptuno y Júpiter no manan agua o lanzan rayos, sino que escupen y estornudan, acciones propias de hombres y no precisamente muy dignas. El estornudo de Júpiter hace referencia a uno de los males agüeros que acompañan a Tisbe en la versión de Góngora cuando sale de casa para encontrarse con su amante: un rayo incinera una vid abrazada con un olmo sin que destruya el fuego las plantas que están alrededor.

Pero no es habitual este tono tan satírico en la poesía del Siglo de Oro dedicada a la trágica historia de Píramo y Tisbe. Lope tiene un hermoso soneto, el 18 de las *Rimas*, cuyo terceto final da buena cuenta de su tenor:

Píramo, que su bien mira expirando,
diose prisa a morir, y así la muerte
juntó los pechos que el Amor no pudo.

Puede decirse, pues, que las parejas de final trágico más famosas de la Antigüedad Clásica, cuyas fuentes clásicas principales en los poetas del Siglo de Oro español son Ovidio, principalmente con las *Metamorfosis* aunque también las *Heroidas*, y Virgilio, tienen un tratamiento bien distinto, y no sólo según el autor que se sirva de su historia. Establecida las diferencias previas entre el renacentista Garcilaso y los barrocos Lope, Góngora y Quevedo por una parte, y considerando, por otra, la mayor vena satírica de este último, la mordacidad con que son tratadas las parejas trágicas de enamorados por los cuatro grandes poetas del Siglo de Oro español puede resumirse como sigue.

Las tristísimas historias de Hero y Leandro y Píramo y Tisbe, jóvenes llenos de amor cuya consumación es impedida por sus padres, no escapan a las chanzas de Góngora y Quevedo, en contra del tenor de los poetas del Siglo de Oro, quienes les insultan con palabras procaces y divertidas en numerosas ocasiones, burlándose incluso de su muerte, como se observa en la comparación que hacen ambos de los dos primeros amantes con sendos huevos, pues como es sabido Leandro muere pasado por agua al intentar cruzar el estrecho que separa las ciudades de Sesto y Abido, y Hero estrellada al contemplar el cuerpo muerto de su enamorado. No menos crueles son algunos de los epítetos que en su *Fábula de Píramo y Tisbe* dedica a estos enamorados, como «boba» a ésta o «tardón» a Píramo por haber llegado tarde a la cita de ambos.

La sátira a estas parejas de enamorados tiene su origen en la burla del tópico de la muerte por amor, tema ya satirizado en la poesía trovadoresca¹³, y que alcanza a aquellos relatos mitológico-literarios en los que son los dos protagonistas quienes no quieren vivir sin su enamorado o enamorada: puede decirse que en estas dos historias son los cuatro quienes se suicidan por amor, aunque el de Leandro no sea un suicidio *sensu stricto*, sino un acto temerario que acarrea la muerte. La burla de estas acciones desproporcionadas de los jóvenes enamorados tiene su origen en una actitud escéptica ante el amor por parte de los poetas, fruto de sus propias decepciones amorosas.

Por el contrario, en las demás relatos hay otros ingredientes más sutiles que no son tan propicios para la burla. Apenas existe sátira en ninguno de los poetas barrocos hacia los mitos de Orfeo y Eurídice y Apolo y Dafne. En la bajada a los infiernos es difícil establecer los límites entre vida y muerte, ya que el mito en

13. Cf. R. ROMOJARO, *op. cit.*, p. 169.

realidad acaba bien cuando Orfeo por fin se reúne para siempre en los Infiernos con su amada Eurídice, la sátira suele ir en todo caso dirigida al matrimonio por ese mismo escepticismo y desengaño ante las relaciones amorosas que llevaba a los poetas a criticar las acciones desmedidas de los jóvenes amantes. Quevedo aprovecha la historia, la única en la que la «pareja trágica» está casada, para hacer burla descarnada del matrimonio, la crítica no recae en los protagonistas, sino que se aprovecha del mito para ella.

También los límites entre la vida y la muerte son difusos en la historia de Apolo y Dafne: el primero es un dios y la transformación en árbol de la ninfa no es una muerte absoluta tampoco, pues seguirá cumpliendo una función. Tampoco en este caso la sátira va dirigida a los personajes por sí mismos, sino a circunstancias como los dislates amorosos de los dioses clásicos, y los poetas agudizan sus recursos humorísticos aprovechando que el laurel se utiliza como ingrediente para la alimentación.

El grado mínimo de sátira puede observarse en la pareja Eneas y Dido. Se distingue la existencia de una tradición diferente de la virgiliana de la historia de Dido, que acusa al autor mantuano de haber mancillado la memoria de la reina de Cartago, y otra tradición que deja al héroe troyano la parte activa de la historia, justo al contrario de lo que ocurre en la *Eneida*. La historia de Dido y Eneas tiene, además, otras connotaciones: es sólo uno de los enamorados quien se suicida y el otro se limita a irse para cumplir con el destino que le han encomendado los dioses. Ello no significa que se libren todas las parejas de la parodia y la sátira de los poetas barrocos, pero el humor es buscado a través del mito, no en el propio mito, que es recreado en clave burlesca.

EL MITO CLÁSICO EN EL TEATRO DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE

M^a CRUZ GARCÍA FUENTES
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En este trabajo analizamos la pervivencia del mito clásico en la comedia Alfeo y Aretusa de Juan Bautista Diamante. Hemos seleccionado los motivos mitológicos recreados u omitidos por Diamante, tomados de las Metamorfosis de Ovidio.

Palabras claves: Diamante. Mito de Alfeo y Aretusa. Pervivencia ovidiana.

Abstract: In this work it is analyse the pervivence of classical myth in the Alfeo and Aretusa comedy's of J. B. Diamante. We have selected the mythologicals motives recreated or omitted by Diamante, took from Metamorphosis Ovid.

Keywords: Diamante. Myth of Alfeo and Aretusa. Ovidian pervivence.

1. En la segunda mitad del siglo XVII contamos con varios dramaturgos que dedican alguna de sus obras teatrales a recrear mitos clásicos, especialmente tomando como inspiración *Las Metamorfosis* de Ovidio. Uno de los autores de más éxito que escribe obras para el teatro de los corrales y el palacio fue sin duda Juan Bautista Diamante (1625-1687), hijo de mercader de origen grecolatino¹ y madre portuguesa, comenzó como dramaturgo en 1651 y publicó antes de morir dos tomos que contienen veinticuatro comedias. Coetáneo y discípulo de Calderón escribió alrededor de una cincuentena de piezas dramáticas entre comedias y zarzuelas, para las que utiliza el lenguaje culterano de la época y diferentes géneros según sea el tema religioso, mitológico o novelesco.

Las comedias de tema mitológico son las menos numerosas, cinco en total, y son zarzuelas², muy interesantes dirigidas a un público cortesano y culto, con una importante presencia de lo escénico, la música y el canto. Se representaban en el palacio real para celebrar onomásticas reales, enlaces matrimoniales y bautizos pero no se les ha prestado la atención debida desde el punto de vista de la tradición clásica.

La primera comedia de tema mitológico de J. B. Diamante que vio la luz fue *El laberinto de Creta*, se imprimió en la Parte XXVII de la *Colección de Comedias Escogidas*, Madrid 1667, y fue representada a su Majestad. En 1670 el autor publicó el tomo primero³ de sus *Comedias* y en él se encuentran *Júpiter y Sémele* y *Triunfos de la Paz y el Tiempo*, mini-zarzuela de tema alegórico-mitológico-pastoril y espectáculo cortesano con gran presencia de música y tramoya. En 1674 publicó el tomo segundo, en el que se recogen *Alfeo y Aretusa* y *Lides de amor y desdén*. De todas estas comedias las que recogen mitos

1. Pasó una juventud agitada y pendenciera, su padre le libró de la cárcel y tomó el hábito de la Orden de San Juan y en ella el Priorato y encomienda de Morón. E. COTARELO Y MORI, en «D. Juan Bautista Diamante y sus comedias», en *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 3 (1916), pp. 272-297 y 454-497, nos ofrece abundantes datos sobre su vida y nos da una breve sinopsis de sus cincuenta comedias. Afirma que conservó en sus obras los caracteres del teatro antiguo español y que a pesar de carecer de originalidad cautivó la opinión del público.

2. La zarzuela barroca nace como espectáculo cortesano y, como muy bien comenta E. CASARES, en «Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...», en *Historia de los espectáculos en España*, A. AMORÓS Y J. M. DIEZ BORQUE (eds.) p.150, el término apareció por primera vez en el *Baile de la zarzuela* que Lope incluyó en el auto *La esposa de los cantares*, referido a un tipo de baile, pero es en las obras de CALDERÓN DE LA BARCA, *El golfo de las sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1658), compuestas para el pequeño escenario del Palacio Real de la Zarzuela, cuando el término se establece como tal. Calderón define el género en la loa de *El laurel de Apolo*: No es comedia, sino sólo/ una fábula pequeña/ en que, a imitación de Italia,/se canta y se representa.

Casares define la zarzuela como un género en parte cantado y en parte hablado, representado, de ambiente rústico, temática clásica pastoril y tono mitológico burlesco que incorpora canciones a voz sola y coros o «cuatros» breves y rechaza el diálogo cantado y en la mayoría de las obras el recitativo.

3. Está dedicado a don J. B. Ludovisio, príncipe de Pomblin, marqués de Populonia y Señor de Escarpín. El tomo segundo lo dedica al famoso don Fernando de Valenzuela. Ambos volúmenes llevan la aprobación del poeta dramático don Francisco de Avellaneda.

tomados de las *Metamorfosis* de Ovidio son *Alfeo y Aretusa* que recoge este mito⁴ y el de Júpiter y Calisto⁵ y *Júpiter y Semele*.

La mejor y más lograda de todas estas zarzuelas, y en la que vamos a centrar nuestra atención, es la de *Alfeo y Aretusa*⁶ con 2578 versos, fue escrita para celebrar en 1672 el segundo matrimonio del Excmo. Sr. Condestable de Castilla don Iñigo Melchor Fernández de Velasco con doña María Teresa de Benavides, hija de los condes de Santisteban. No fue representada en la Zarzuela sino en la casa del noble y en la loa, que está toda cantada, el Regocijo define este tipo de comedia al decirnos que está dividida en dos actos y que al estilo de las zarzuelas se canta y se representa.

Está considerada como una de las mejores obras del teatro cortesano de finales del siglo XVII por presentar dos mitos en una misma obra y por la calidad de la poesía y de la música⁷ que forman parte integrante de la acción. A diferencia de Lope o de Calderón que se servían de la pareja de graciosos para duplicar la acción de los personajes de la mitología, Diamante ennoblece la acción al presentar otra acción casi paralela mediante la utilización de otro mito de iguales características. Podemos decir que la comedia presenta una estructura binaria en la que el protagonista del mito más importante es Alfeo y Júpiter en el mito secundario; en los dos relatos el motor de la acción es la auténtica pasión amorosa que demuestran hacia Aretusa y Calisto y la trama en ambos mitos está convenientemente adaptada para llegar a un desenlace feliz.

2. El amor⁸ es el tema central de esta comedia y el más frecuente e importante en el teatro de corte de tema mitológico. Tanto en el relato ovidiano como en el

4. Este mito había sido tratado anteriormente, según los datos que nos ofrece J. M^a DE COSSIO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1998, vol. II p. 459, en algún romance anónimo, en el romance que Miguel de Barrios compuso sobre este tema y que en 1665 publicó en su *Flor de Apolo*, en la *Fábula de Alfeo* de Miguel Colodrero de Villalobos, que publicó en 1639, en la *Fábula de Alfeo y Aretusa* de Jacinto Espinel Adorno que intercaló en su novela, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, en la *Fábula de Alfeo y Aretusa burlesca* de Anastasio Pantaleón de Ribera, publicada en 1631 y en la *Fábula de Alfeo y Aretusa* de Lorenzo Ortiz de Bujedo, publicada en Sevilla en 1663

5. Este mito ya había sido recreado, según nos informa J. M^a DE COSSIO, *op. cit.*, vol. II p. 461, por Diego de la Cueva y Aldana que escribió una *Fábula de la ninfa Calixto y el dios Júpiter* y la publicó en Valladolid en 165, en el *Romance a Júpiter y Calixto* que en 1665 publicó Miguel de Barrios en su *Flor de Apolo*, en el *tono* (pieza lírico-teatral de tendencia culterana) dedicado *A los mentidos amores del tirano y fabuloso Júpiter, en solicitud de la hermosa Calixto*, en las *Rimas* de el Marqués de San Felices donde publicó una *Fábula de Júpiter y Calixto* y en Lope de Vega que incluyó, en su obra *El Laurel de Apolo*, una fábula titulada *El baño de Diana*.

6. M. ESPIDO-FREIRE, en «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante», autor de comedias y fiestas de zarzuela», *Calderón 2000*, vol. I, pp. 473-485, centra su atención en las comedias mitológicas y en p. 477 califica como semi-óperas las comedias de *Alfeo y Aretusa*, *Júpiter y Semele* y *Lides de amor y desdén*, al simplificar la puesta en escena y reducir sensiblemente la extensión cantada.

7. Se conserva la partitura musical de esta pieza, compuesta por Juan Hidalgo que compuso también la de *Celos aun del aire matan* de Calderón, entre otras muchas.

8. K. SABIK, en *El teatro de corte en España en el ocaso del siglo de oro (1670-1700)*, Varsovia 1994, pp. 71-99, comenta una serie de obras en las que el amor es el tema principal. En p.76 cuando alude

diamantino este amor está plasmado como una lucha y una agotadora persecución del enamorado que desarrolla una estrategia amorosa con quejas, halagos, finezas, requiebros y engaños, para conseguir el amor de la desdeniosa ninfa cazadora, consagrada a Diana, que olvidándose de su aspecto físico huye de los hombres para salvaguardar su castidad. Este amor tiene también puntos de unión con el amor de las protagonistas de la dramática clásica, Medea y Fedra que, al igual que Alfeo, mantienen una lucha entre la razón y la pasión amorosa, tema central de muchos temas amorosos. Sin duda alguna, el amor es ciego por eso la razón aconseja una cosa y la pasión otra.

Diamante ha sabido escoger dos mitos de *Las Metamorfosis* de poca relevancia, pero de características bastante similares y resulta sorprendente que el relato más breve el de Alfeo y Aretusa, con 69 versos, frente a los 130 versos del relato de Júpiter y Calixto, sea aquí el principal. Tal vez esto se deba a que el amor de Alfeo es más firme, sólido, veraz, sincero y auténtico y debe servir de *exemplum* al nuevo esposo.

Antes de pasar adelante conviene que conozcamos el contenido de la comedia: se abre con un monólogo de Alfeo que sale de una cueva en la que se encontraba para que no se cumpliera su destino. Se produce el encuentro con Aretusa que está cazando fieras y él queda prendado de la belleza de la Ninfa que se muestra esquiva y temerosa de hablar con él por miedo a Diana. Aparece Océano, padre de Alfeo, quien le confiesa su temor de que el hado le predice una grave amenaza, por ello le aconseja ir a visitar la casa del Desengaño para conocer su destino. Cuando Aretusa es perseguida por un sañudo león, Alfeo se muestra valeroso y por su nobleza y amor hacia la joven mata al león y salva a la Ninfa que se siente en deuda con el joven, aunque desea permanecer en el séquito de la diosa cazadora. Momo, el gracioso, cuando conduce a Alfeo a la casa del Desengaño se muestra serio y pesimista. Entra en escena Júpiter que intenta alcanzar los favores de Calisto, que abiertamente le dice que no quiere ser su amante. Juno intenta impedir la infidelidad con amenazas. Alfeo ha sabido por las palabras del Desengaño que el amor que siente por Aretusa traerá la perdición de ambos, pero a él no le importa con tal de gozar de su presencia. Júpiter busca la ayuda de Cupido para conseguir su objetivo. Juno transforma a Calisto en fiera y Aretusa ante la persecución de Alfeo pide ayuda a Diana que la envuelve en una nube y después la transforma en fuente. Alfeo se transforma en río para mezclarse con ella y Júpiter salva a Calisto de la muerte transformándola en estrella. Termina la comedia celebrándose el himeneo de Alfeo y Aretusa por voluntad de Júpiter, para que de amor los triunfos coronen el tiempo y todo suene a alegría.

a Alfeo y Aretusa dice: «El triunfo del amor recibe en esta obra una valoración negativa de acuerdo con la fuente mitológica y con la interpretación moralizante a lo Séneca. Alfeo no obedece a su padre...no sabe «vencerse a sí mismo», dominar su pasión, y recibe un ejemplar castigo siendo transformado en río».

2.1. El esquema argumental de la comedia se ajusta a la narración ovidiana al abundar en esa persecución constante, tanto de Alfeo como de Júpiter, en pos de sus desdeñosas amadas y al recrear los principales motivos que conforman el mito, como veremos más adelante. Sin embargo, la trama de la comedia es más complicada que la ovidiana por exigencias del género dramático, al estar ampliada con situaciones secundarias que ayudan a enriquecer y prolongar la acción, y por el factor sorpresa. De ahí que aparezcan **motivos nuevos** creados por el propio autor dramático como la presencia del Océano, padre de Alfeo, aconsejándole que visite la casa del Desengaño; la aparición de un león, abatido por Alfeo que estaba a punto de matar a Aretusa; la visita que Alfeo realiza a la casa del Desengaño, donde se le revela cuál va a ser su destino y el de su amada si persiste en su deseo de alcanzar su amor y la intervención de la diosas Venus que propicia esa unión y facilita el que Alfeo se convierta en río para poder unirse a su amada Aretusa, una vez transformada en fuente.

A todo ello podemos añadir algunas **innovaciones**, respecto al texto ovidiano, que son fiel reflejo de la influencia de Calderón y de la dramática barroca, como el hecho de abrir la comedia, siguiendo la actitud segismundiana de *La vida es sueño*, con un monólogo del joven Alfeo, que más tarde por prescripción del destino y voluntad propia se transforma en río, y el cerrarla celebrando el himeneo de Alfeo y de su amada. La **participación directa de los dioses mitológicos** en la acción, Diana es la diosa casta, severa, vengativa que provoca el desdén en sus seguidoras y la más importante en la trama. Venus y Cupido son las divinidades que alientan y avivan el amor y Júpiter y Juno son parte activa en la trama. La inclusión de un personaje alegórico, el Desengaño⁹ y de contenidos filosóficos de gran relevancia, como es el **tema de los celos**, el **del hado**, el de **vencerse a sí mismo** y el tema de **el libre albedrío**, planteándose así la oposición libertad-destino. En efecto, Alfeo ha estado apartado del mundo viviendo en una gruta para evitar que se cumpliera su hado, pero a pesar de conocerlo es libre de elegir y dar cumplimiento a su destino y en consecuencia a su propia desgracia.

Es, asimismo, necesario señalar dos **omisiones** respecto a su modelo ovidiano como la **ausencia del baño** que Aretusa se da en el río Alfeo y que es el desencadenante de la pasión amorosa de éste hacia la joven Aretusa y la **ausencia de Arcas**, hijo de la arrebatada relación amorosa que Júpiter mantiene con Calisto. Pensamos que esta última omisión, posiblemente, se deba a dos razones fundamentales: en primer lugar, el factor tiempo, es decir para su nacimiento tenían que pasar nueve meses, algo imposible en la escena dramática, que debía respetar la unidad de tiempo y, en segundo lugar, el factor equivalencia, a fin de que las

9. K. SABIK, en su interesante trabajo, «Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)», *Actas XII* (1995) *AIH*, p. 207 dice: «En *Alfeo y Aretusa* la visión que presenta Diamante es más amplia y abarca tanto una reflexión general sobre el concepto del desengaño como una ejemplificación concreta, con referencia a la realidad social de la época, así como una alegorización escenográfica».

acciones de los dos mitos relatados en la comedia fueran bastante equiparables, para guardar un estricto paralelismo con el mito principal.

La singularidad de este teatro reside en el **canto musical** que no sólo aparece en boca de personajes de tercera o cuarta sino en los personajes de la intriga secundaria, Júpiter, Calisto, Venus, Diana, Cupido, Iris y el Desengaño¹⁰.

3. Una vez realizados estos preliminares conviene que pasemos al texto de la comedia y al detalle concreto para ver qué debe este comediógrafo al texto ovidiano y qué tratamiento ha hecho de los motivos de los dos mitos que desarrolla en la obra objeto de estudio.

3.1. Los dos relatos insertos en la comedia tienen en común que los enamorados son **desdeñados** por las doncellas y que éstas son jóvenes hermosas, que no tienen interés alguno en su belleza, están **dedicadas a la caza** y como es natural, consagradas a Diana, como lo expresa Ovidio al referirse a Aretusa, en los versos *Met.* V 577 ss.: «**Pars ego nympharum, quae sunt in Achaïde,**» dixit/ «**una fui: nec me studiosius altera saltus/ legit nec posuit studiosius altera casses,/ sed quamvis formae numquam mihi fama petita est,/ quamvis fortis eram, formosae nomen habebam**¹¹. Y algo similar se dice de Calisto al presentarla como una joven que no se entretenía cardando la lana ni cambiando la posición de su cabello sino que sujetaba su vestido con una fíbula y su cabellera con una cinta y en sus manos llevaba una alisada jabalina y el arco, era soldado de Febe y ninguna más querida de la Trivia, *Met.* II 411 ss.: *Non erat huius opus lanam mollire trahendo/ nec positu variare comas; ubi fibula vestem,/ vitta coercuerat neglectos alba capillos/ et modo leve manu iaculum, modo/ sumpserat arcum miles erat Phoebes, nec Maenalon attigit ulla/ gratior hac Triviae.*

Esto tiene clara correspondencia en los versos de *Al.* y *Ar.*¹²105 ss.:

Clo.: En los bosques de Diana
fieras Aretusa sigue,
para que a sus ojos mueran
los que a sus flechas se libren.

Y con las palabras que Calisto dirige a Júpiter, cuando éste la persigue y trata de enamorarla, en las que le recuerda el haber privado a su padre Licaón

10. D. BÉCKER, en «El teatro palaciego y la música», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Frankfurt am Main, 1989, pp. 353-364, pp. 357 s., al referirse a la música de estas zarzuelas nos dice que en *Alfeo y Aretusa* los primeros papeles siguen hablados, conforme a la norma, aunque cantan los dioses Júpiter, Amor, Venus, Diana, Iris y el Desengaño; en cambio, en *Júpiter y Sémele* ya cantan los protagonistas, y ya se admite de modo claro que la voz cantada es voz divina.

11. Los textos de Ovidio están tomados de la edición de *Las Metamorfosis*, revisada y traducida por A. RUIZ DE ELVIRA, Alma Mater, vol. I, 4ª edición, Madrid 1990.

12. Los textos de la comedia *Alfeo y Aretusa* proceden de la edición de *Comedias de don J. Bautista Diamante*. Madrid 1674, tomo II, fol. 7-39.

de su reino y que ella forma parte de las seguidoras de Diana, *Alf.* y *Ar.* 938 ss.:

Dexe palacios, y bosques penetre,
buscando a Diana a fin
de que a sus Ninfas el numero aumente.

3.2. Lo más destacable y en lo que ambos relatos también son deudores del poeta latino es en la **transformación** que sufren los protagonistas. En el relato más importante Aretusa es **transformada en fuente** por la ayuda que le presta Diana, vv. 2468 ss.:

Ar.: Ya ni aun responderte puedo
Pues ya se convierte en agua
lo que intentaba ser fuego.
Nin.: **Su hermosura transformada**
En el cristalino espejo
Desta fuente se libró.
De tus amantes deseos;

Y Alfeo es transformado en río, vv. 2495:

Al.: Si la veo; **pues dichoso**
Todo en humor me resuelvo,
Y todo en agua me exalo:
Corred pedazos desechos,
De mi vida, a idolatrar
Aquellos cristales bellos

Clara reescritura de los versos ovidianos en los que la ninfa es **transformada en líquido** y Alfeo abandona la figura humana que había tomado y **se transforma en río**, para mezclarse con ella, *Met.* V 634 ss.: *Quaque pedem movi, manat locus(lacus), eque capillis/ ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,/ in latices mutor. Sed enim cognoscit amatas/ amnis aguas positoque viri, quod sumpserat, ore/ vertitur in proprias, ut se mihi misceat, undas.*

Calisto sufre dos cambios en su cuerpo, uno por obra de Júpiter y otro por obra de Juno. Precisamente sobre ella y no sobre el dios supremo recae la venganza de la celosa Juno que defiende sus derechos de legítima esposa, pues, a pesar de que la Ninfa solicitó su presencia cuando se vio perseguida por Júpiter, la esposa considerando que podía ser engañada por la infidelidad de su esposo le advirtió, que si la ofendía sería castigada, por ello fue **transformada en una fiera** de aspecto feo. Prueba evidente de que se sigue el texto ovidiano es que un personaje de la comedia especifica exactamente que se había convertido en oso, *Al.* y *Ar.* 2294-2300 y 2319 s.:

Jun.: Yo haré que por fiera todos
 Te tengan y aunque tus mismos
 Ojos, mudandote en bruto,
 se persuadan a lo fiero
 te haré el animal más feo
 en cuya forma el castigo
 veas de tu atrevimiento.
Sat.: Ay que la ha buelto
 en osso.

Más tarde, Júpiter, entristecido y apenado por la desgracia que le había ocasionado a su amante, intenta librarla del acoso y de las flechas de las seguidoras de Diana, por este motivo y por el amor que sintió por ella la recompensa haciendo que suba al cielo **transformada en estrella**, *Al. y Ar.* 2519 ss.:

Iup. Y vean todos el bruto,
 Que tienen pro bruto; lleno
 De lucientes rayos ser
 Adorno del Firmamento.
 Este que veis transformado
 En Estrella, bruto fiero,
 Es Calixto que por Iove
 Baldones sufrió, y desprecios.

Estos versos son una recreación que toma como base el texto del sulmonés, si bien, debemos indicar que hay una clara **reducción** respecto a los magníficos versos que describen con todo lujo de detalles la metamorfosis de la ninfa Calisto y la **omisión** de la presencia de Arcas; en consecuencia, consideramos que Diamante se ha visto obligado a desviarse de Ovidio y ha sustituido la presencia de Arcas, que estuvo a punto de matar a su propia madre, convertida en osa, por la persecución de las ninfas de Diana que la habrían herido, si Júpiter no se hubiese compadecido de la ninfa-oso, librándola de las flechas al transformarla en estrella (*sidera*)¹³.

3.3. Pero, además de todo lo dicho hasta ahora, el mito de Alfeo reescribe otros motivos importantes como **la petición de ayuda** que Aretusa dirige a Diana, a fin de que ésta la librase de la persecución de Alfeo, **la nube** que la diosa le envía para hacerla invisible y así poder librarla de su enamorado y **la llamada** que el desconcertado y confundido Alfeo dirige a su amada al no poder ver a la que poco antes había visto y que por ayuda divina se había hecho invisible, *Al. y Ar.* 2434-2439 y 2453-2464: *Ar.*: Diana, pues es el riesgo

13. *Met.* II 505 ss.: *Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque/ sustulit et pariter raptos per inania vento/ imposuit caelo vicinaque sidera fecit.*

de mi recato amenaza,
a tu obligación apelo,
 socorráme tu favor.
Di.: **Nube que sirva de velo**
 A tu hermosura te embio.
Al.: Pero donde, ay infelice ;
Está Aretusa, que es esto?
 No la viò aquí mi esperanza?
 Aretusa. *Ar.* Toda tiemblo,
 Toda soy pasmo, y al blando
 sudor que exalo me yelo:
 es castigo éste Diana,
 ò socorro, los acentos
 se congelan en los labios,
 ay de mi infelice Alfeo.
Al.: **Donde hermosa Ninfa estàs,**
 Que te oigo y no te veo.

Clara correspondencia con el texto ovidiano en el que la ninfa, cansada de la huida, pide ayuda a Diana que la socorre envolviéndola en una nube, para protegerla de Alfeo que aturdido daba vueltas alrededor de la nube que la ocultaba y dos veces la llamó, pronunciando su nombre, *Met.* V 618-625.: *Fessa labore fugae «fer opem, deprendimur,» inquam, / «armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti/, ferre tuos arcus inclusaque tela pharetra»./ Mota dea est **spissisque ferens e nubibus unam/ me super iniecit: lustrat caligine tectam/ amnis et ignarus circum cava nubila quaerit/ bisque locum, quo me dea texerat, inscius ambit/ et bis «io Arethusa, io Arethusa, vocavit».***

3. 4. En el relato de Calisto, que Diamante amplía al presentar a Juno en escena desde el comienzo del intento amoroso de Júpiter, se expresa muy bien el temor de la venganza de la diosa dolida por la infidelidad del esposo, a pesar de ello Júpiter desea llevar a cabo su aventura al considerar que los **reproches y amenazas de su esposa** no son disuasorios para él. Este mensaje, expresado magníficamente en *Met.* II 423 s.: *«Hoc certe furtum coniunx mea nesciet,» inquit/ «aut si rescierit, sunt, o sunt iurgia tanti!»*, estaría intertextualizado en *Al.* y *Ar.* 1103 ss.:

Jup.: Apartarme de Calixto,
 Sigala mi amor, y **dexe**
 Las amenazas de Iuno
 A una parte, y sus crueles
 Ingratitudes a otra.

3.5. Para llevar a cabo esta aventura en la comedia diamantina el dios supremo recurre a la ayuda de Cupido y a su dardo dorado, esta divinidad le aconseja

oscurecer el día con truenos y relámpagos pero, viendo que esto no le ofrecía una ocasión propicia, sigue el relato ovidiano al **tomar el aspecto de Diana**, *Met.* II 425: *Protinus induitur faciem cultumque Dianae*. En Diamante, Júpiter también se mezcla con el cortejo de las ninfas sin especificar el aspecto y de esta forma engañarla, *Al.* y *Ar.* 1609-1613.y 2059 ss.:

Jup.: **Mezclado en la tropa bella**

Con este disfraz, intento

Ver si ay ocasion que pueda,

Sin que me conozca, darme

La dicha de hablarle y verla.

Di.: **Sigueme Calixto.** *Cal.*:**Ya**

Te sigo Diana bella,

Que tu voz sirve de estrella

A mis plantas. *Iup.*: Logrará

El robo mi amor; pues ella

Con la voz que oye fingida,

Rato ha que sigue mi huella,

La oscuridad me asegura.

Cal.: Donde casta Diosa di/ Estas?

3. 6. Interesante me parece comentar que Diamante recoge la **lucha y el forcejeo** de Calisto para que Júpiter no alcance sus favores, pero debemos matizar que en la comedia esto se produce cuando el dios la ve y enamorándose de ella se presenta como dios a solicitar sus favores, no cuando se la lleva engañada por haber tomado la apariencia de Diana, *Cal.*: 888 ss.:

No me sigas injusta

Deidad, si quieres

Que no me quexe,

Dexa que huya ofendida

De quien me ofende

Sueltame, dexame.

En cambio, en Ovidio, Júpiter únicamente se presenta a la Ninfa después de asumir la fisonomía de la diosa, por ello es en ese momento cuando se produce esa lucha para disfrutar de ese amor, *Met.* II 436 s.: *Illa quidem pugnât; sed quem superare puella,/ quisve Iovem poterat superum?*.

3.7. Creo que podemos considerar como una dependencia directa el hecho de que la Ninfa se vea **despojada de la ropa o de los utensilios** que le son propios como cazadora. En el relato ovidiano como el factor tiempo no es una exigencia, se produce este hecho cuando Diana invita a todas sus seguidoras a tomar un baño, a los nueve meses de estar con Júpiter y ser visible su embarazo. Calisto

temerosa de que se descubriese su estado no desea bañarse con sus compañeras y éstas, después de quitarse la ropa, le quitan la ropa a la que duda. La Cintia al descubrir su embarazo le **ordena que se aleje** del lugar y que se aparte de su cortejo, *Met.* II 461 ss.:

..... dubitante **vestis adempta est**
 Qua posita nudo patuit cum corpore crimen.
 Adtonitae manibusque uterum celare volenti
 «**i procul hinc**» dixit «nec sacros pollue fontes!»
Cynthia deque suo iussit secedere coetu.

Estos versos son precisamente la fuente de las palabras que Diana pronuncia cuando descubre la falta de la ninfa (vv. 2119-2124), en las que ordena a las Ninfas, compañeras de Calisto, que **la despojen** de todos los aperos de la caza (vv. 2173-2182) y, seguidamente les dice que **la dejen en un lugar alejado**. Aquí la diosa se comporta de forma más suave que cuando pronuncia el ***i procul hinc*** y el ***secedere coetu*** que hemos leído en el texto latino, *Al. y Ar.* 2173 s. y 2185 ss.:

Dia.: **De las honestas insignias**
La despojad.
*Dia.*: **Sola**
 Aquí que el coto remata
La dexad, Ninfas, después
 De hazer pública la causa
 De su castigo, que así
 Mi severidad lo manda.

3.8. A todo esto podemos añadir el motivo de **la ingratitud y crueldad** con la que Calisto califica a Júpiter al no compadecerse de la que sufre esta gran desgracia por culpa de haberla engañado y persuadido su divinidad suprema y así lo expresa Ovidio, en *Met* II vv. 487s.: *Qualescumque manus ad caelum et sidera tollit/ ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit.* Algo similar expresa la Calisto diamantina, en *Al. y Ar.* 2183-2185 y 2354 ss.:

Cal.: Ay de mi infeliz, y ay Iove,
 Que de mi culpa engañada
 No te compadeces.
Cal.: Ya que no me oigas digo,
 Ò Iove, que no quiero
 Tus oidos piadosos,
Cuando todo cruel te considero.

4. Después de las evidentes correspondencias que presentan los textos seleccionados que hemos ofrecido, sólo podemos constatar que el texto ovidiano de

Las Metamorfosis de Ovidio es la fuente y el almacén de la comedia que nos ocupa y que lo sigue con mucha fidelidad al recrear todos los motivos que conforman el mito. La gran diferencia entre el relato ovidiano y el de Diamante reside en que en Ovidio, únicamente, se cuenta la historia engarzada al relato anterior, como sucede en el episodio de Calisto, o como historia secundaria de un relato principal, como vemos en el de Aretusa; en cambio, en la comedia mitológica diamantina se aúnan la historia principal con la historia secundaria o metarrelato y, además, se expresan ideas sobre temas transcendentales, como el tema del destino y el del libre albedrío.

Es evidente que el hombre, a lo largo de su existencia, se enfrenta al dilema de la determinación de su vida y aunque hay quienes tratan de evitar que este destino se cumpla, tratando de evitar lo que el oráculo anuncia, como intentó hacer Edipo, a pesar de que no lo consiguió; otros, en cambio, teniendo igualmente la posibilidad de evitarlo por conocerlo de antemano, como le sucede a Alfeo en la comedia, deciden libremente que se cumpla su propia desgracia.

Diamante¹⁴, en suma, es plenamente consciente del legado de su maestro Calderón al que sigue en su contenido alegórico-filosófico. Sabe muy bien, como poeta del Siglo de Oro, que el relato mitológico ovidiano era muy valorado en las fiestas cortesanas al no ofrecer historias cerradas, sino temas que permitían al poeta innovación, actualización y creación de nuevas situaciones, que ampliaban el relato inicial, pero era consciente, igualmente, de que su función creadora debía aportar la marca de autor que lo diferenciase de sus predecesores, de ahí que divida el contenido de la obra dramática en dos jornadas, trate dos mitos en la misma obra, enriqueciéndolos con nuevos matices, y conceda mayor importancia al canto al ponerlo en boca de personajes secundarios, como sucede en la obra tratada.

14. Muchos son los juicios que se han hecho sobre la obra de Diamante, para E. COTARELO Y MORI, en *op. cit.*, pp. 493-497, que recoge la opinión crítica de Mesoneros Romanos, dice que no es autor dramático de primer orden, ni es original, como tampoco lo son sus contemporáneos, en cambio traza bien los caracteres de los personajes de sus comedias. E. GONZÁLEZ MAS, en *Historia de la literatura española*, 1989, p. 222 dice: «Su teatro no carece de méritos: ingeniosidad, riqueza expresiva, *vis* cómica, rectitud moral en algunas cuestiones». M. ESPIDO -FREIRE, en *op. cit.*, p. 484 opina: «Gran parte de su producción se caracteriza por una excelente estructura, bien trabada, que destaca especialmente en las obras mitológicas y las comedias con más presencia de música».

LOS DOS HORACIOS: EL *ARS POETICA* DE WALPOLE.
UNA NUEVA LECTURA DESDE LA LITERATURA DE TERROR¹

ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ
Grupo de investigación UCM-HLGE

Resumen: Horace Walpole publicó *The Castle of Otranto* en 1764, precedida de un prólogo en el que el autor se presentaba a sí mismo como el traductor de un manuscrito encontrado en una biblioteca de Inglaterra. En 1765, y ante el éxito de su novela (hoy considerada como obra fundacional de la ficción gótica), Walpole la reedita, esta vez con un nuevo prólogo en el que hace explícita su autoría. Este segundo prólogo está introducido por una cita del *Ars Poetica* de Horacio, con una ligera modificación que altera el sentido buscado por el autor latino. En este artículo se comprobará que, a pesar de las divergencias, Walpole tomó como modelo literario el texto crítico de su homónimo latino para crear su propia poética gótica, por paradójico que esto pueda parecer.

Palabras clave: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Horacio, *Ars Poetica*, Poética, Romanticismo inglés, novela gótica

Summary: Horace Walpole published *The Castle of Otranto* in 1764, preceded by a prologue in which the author presents himself as the translator of a manuscript found in a library in England. In 1765, and after the enormous success his novel had – it is now considered as the foundational work of Gothic fiction –, Walpole republished it, but now with a new prologue in which he confesses his authorship. This second prologue is headed by a quotation taken from Horace's *Ars Poetica*, which includes a

1. Este trabajo se inscribe en el Grupo UCM 930136 «Historiografía de la Literatura Grecolatina en España» y en el proyecto MEC HUM2007-60326/FILO «Historiografía de la Literatura Grecolatina en España: la Edad de Plata (1868-1936)», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

slight modification that differs from the meaning assigned by the Latin author. This article will show that, despite the divergences, Walpole used his homonymous' critical text as a literary model in order to create his own Gothic Poetic, however paradoxical this interaction of literatures may seem.

Key words: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Horace, *Ars Poetica*, Poetics, English Romanticism, Gothic novel.

1.- INTRODUCCIÓN

En 1764 el aristócrata inglés Horace Walpole publicó *The Castle of Otranto*, una novela sobre castillos y fantasmas que logró el entusiasmo de todo el público inglés. Parecía difícil que fuera a tener éxito una obra de este tipo, sobre todo en un momento en que el relato caballeresco estaba de capa caída, así que Walpole presentó su novela con un pseudónimo: William Marshal, el traductor del texto, supuestamente un manuscrito italiano medieval encontrado en una biblioteca del norte de Inglaterra. En 1765, y ante el éxito que tuvo la que más tarde vino a considerarse la novela fundacional de la literatura gótica, Walpole reedita su obra con un nuevo prólogo en el que hace explícita su autoría. El nuevo prólogo está ahora introducido por una cita del *Ars Poetica* de Horacio, con una ligera modificación que altera sustancialmente el sentido que quiso darle el autor latino. La transformación consciente de esta cita, así como algunas de las reflexiones literarias de los dos prólogos, aportan argumentos suficientes para afirmar que Walpole se propuso construir una nueva poética gótica, que, a pesar de las divergencias que puedan señalarse, tiene como modelo el texto crítico de su homónimo latino.

El castillo de Otranto, inspirado en una pesadilla de su autor, cuenta la historia del príncipe Manfred, dueño ilegítimo de esta fortaleza italiana. Todo comienza el día de la boda de su hijo Conrad con la princesa Isabella. Justo antes de la ceremonia, Conrad muere aplastado por un yelmo gigante. Es el primero de los misteriosos y aterradores fenómenos que empiezan a sucederse en el castillo, donde van apareciendo otras partes de esta enorme armadura. Todo parece apuntar a una antigua profecía, según la cual «the castle and the lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it»² (Walpole, 1969: 15-16). A lo largo de la novela se descubre que Isabella es hija de Federico, Marqués de Vicenza, y que su unión con Conrad respondía a los intereses políticos de Manfred (pues Federico había sucedido a Alfonso el Bueno como dueño del castillo de Otranto, antes de que

2. «La familia perdería el castillo y el señorío de Otranto cuando el auténtico propietario hubiese crecido tanto que no pudiera habitarlo» (WALPOLE, 2008: 48).

Manfred se lo usurpara). Tras múltiples aventuras, aparece, ante la atónita mirada de todos, el fantasma gigante de Alfonso el Bueno. Se revela entonces que su legítimo heredero es en realidad Teodoro, un joven campesino que se había visto envuelto en estas vicisitudes, y que se había enamorado de Matilda, hija de Manfred. Matilda muere, y Teodoro se casa con Isabella y hereda el castillo, haciéndose así justicia y restableciéndose el orden.

2.- LO CLÁSICO Y LO GÓTICO: UNA POÉTICA ENFRENTADA

Los prefacios de Walpole, que son la parte del texto en la que centraré este estudio, son mucho más que un mero prólogo explicativo: constituyen un manifiesto, un planteamiento poético del autor, que trata de definirse frente a las tendencias anteriores. Sobre la literatura gótica, y en general sobre la literatura fantástica, se ha dicho que desafiaba las leyes de la poética tradicional, lo que no estaba en absoluto bien visto. Y por poética tradicional se entendía las normas estilísticas fijadas por los clásicos grecolatinos y sus seguidores. Clery & Miles (eds.), en *Gothic Documents*, se han referido también a esta batalla literaria que enfrentaba en el campo de la Poética a góticos y neoclásicos:

Just as Longinus was frequently cited in order to justify originality and flights of the imagination in literature, so other classical authors provided a basis for condemning the ‘Gothic’ writings of Walpole and his heirs. ... But Horace’s *Ars Poetica* was by far the most frequent resort of opponents of Gothic fiction and drama. In particular, the phrase ‘*incredulus odi*’ (from line 188) ... echoes and re-echoes as a motto for the assaults of anti-Gothic criticism; the point being that probability, literary decorum, is the vital condition for the ethical usefulness of literature³ (Clery & Miles (eds.), 2000: 173).

Hablando concretamente sobre la novela de Walpole, Rafael Llopis ha afirmado que *El castillo de Otranto* «representa una ruptura agresiva con el racionalismo y con las rígidas leyes literarias imperantes en la época y prefigura el Romanticismo del que, en cierto sentido, es el primer aldabonazo serio» (Llopis, 1974: 35). En definitiva, de acuerdo con la crítica, *a priori* nuestro autor no parece mostrar una buena disposición hacia la Poética clásica, lo que está en consonancia con los movimientos culturales en los que estaba inmerso. Pero, si bien

3. «Así como Longino era citado frecuentemente para justificar la originalidad y los vuelos de la imaginación en la literatura, también otros autores clásicos sirvieron de base para condenar los escritos ‘góticos’ de Walpole y sus herederos (...). Pero el *Ars Poetica* de Horacio fue con mucho la referencia más frecuente de los contrarios a la ficción y el drama góticos. En concreto, el sintagma ‘*incredulus odi*’ (verso 188) (...) se escucha una y otra vez como lema de los ataques de la crítica antigótica, argumentando que la probabilidad y el decoro literario son una condición vital para la función ética de la literatura». Salvo cuando se señale alguna otra fuente, las traducciones son mías.

Llopis está en lo cierto sobre el papel innovador de *El castillo de Otranto* como obra precursora del Romanticismo, es posible que la ruptura con la tradición literaria no sea tan radical como da a entender. De la misma manera que en su momento no tuvo reparos en conjugar el estilo gótico y el estilo clásico en la arquitectura para construir su mansión de Strawberry Hill, Walpole tampoco va a renunciar al encuentro de estilos para los cimientos del nuevo género que ha creado.

3.- ANÁLISIS DEL PRIMER PREFACIO DE *THE CASTLE OF OTRANTO* (1764)

En su primer prefacio Walpole presenta una nueva poética, alejada de los cánones que seguían los escritores neoclásicos. Dichos cánones se basaban sobre todo en la *Epistula ad Pisones* de Horacio. No obstante, una lectura atenta del prefacio en seguida nos hace advertir, que, lejos de rechazarla, el autor está en realidad utilizando el *Ars Poetica* como texto subyacente para su propuesta literaria.

Lo primero que se plantea Walpole en su prefacio es la función de entretenimiento que tiene su obra, así como su valor aleccionador («his work can only be laid before the public at present as a matter of entertainment»⁴, Walpole, 1969: 4; «the piety that reigns throughout, the lessons of virtue that are inculcated, and the rigid purity of the sentiments, exempt this work from the censure to which romances are but too liable»⁵, Walpole, 1969: 5). Combina de esta manera el *docere et delectare* que defendía Horacio en su *Ars Poetica* («aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. / (...) omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo»⁶, Hor.Ars.333-334 y 343-344). Walpole presta también atención a temas igualmente considerados por Horacio. En primer lugar, es consciente del desprecio por lo fantástico (o lo no creíble) que se transmite en las poéticas clásicas –opinión compartida por muchos escritores de la Ilustración («*Ficta voluptatis causa sint proxima veris, / nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi, / neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo*»⁷, Hor.Ars.338-340). Teniendo esto en cuenta, Walpole justifica el carácter fantástico y maravilloso

4. «Sólo se puede ofrecer al público la obra como un mero divertimento» (WALPOLE, 2008: 30).

5. «La piedad que reina a lo largo de toda la obra, las lecciones de virtud que se inculcan a su través, y la estricta pureza de sus sentimientos, eximen a esta obra de la censura a que habitualmente quedan sometidas las novelas de amor» (WALPOLE, 2008: 32).

6. «Los poetas pretenden o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida (...); pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo» (traducción de J. L. MORALEJO. Horacio, 2008: 403-404).

7. «Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera, y no le saque a una lamia recién comida un niño vivo del vientre» (traducción de J. L. MORALEJO. Horacio, 2008: 403).

de su obra alegando la mentalidad supersticiosa de los pueblos italianos medievales: es decir, según nuestro autor, su relato no intenta reflejar fielmente lo que se tiene por real, sino lo que, por efecto de las supersticiones, se creía que era real —una explicación que hace su novela más compatible con las teorías horacianas («Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times who should omit all mention of them»⁸, Walpole, 1969: 4). No obstante, de una forma muy sutil Walpole siembra la duda más adelante, cuando, confesando sus sospechas de que el castillo existiera en la realidad⁹, deja abierta la posibilidad de que sea real también el resto del relato (o de que, por lo menos, entre en el misterioso ámbito de la leyenda). En este punto es como si en el prefacio de Walpole hubiera dos discursos paralelos: un discurso convencional, en el que el autor se adscribe a las normas poéticas instauradas por Horacio y los clásicos, y un discurso trasgresor y antifrástico, que invalida todo lo anterior.

Junto a estas reflexiones que enfrentan realismo y fantasía, y que remiten principalmente a la poética de Horacio, Walpole recurre a otros elementos de la poética clásica, como la máxima aristotélica de «terror y piedad»: «*Terror*, the author's principal engine», dice Walpole, «prevents the story from ever languishing; and it is so often contrasted by *pity*, that the mind is kept up in a constant vicissitude of interesting passions»¹⁰ (Walpole, 1969: 4. La cursiva es mía). En lo que respecta a la forma, Walpole se atiene por completo al consejo de concisión que da Horacio en su obra («*quidquid praecipies, esto brevis, ut cito dicta / percipiant animi dociles teneantque fideles: / omne supervacuum pleno de rectora manat*»¹¹, Hor.*Ars.*335-337). Y, asimismo, hace explícita su intención de guardar la coherencia psicológica de los personajes, que era también una de las principales preocupaciones del autor latino («all the actors comport themselves as persons would do in their situation»¹², Walpole, 1969: 4).

En cuanto a géneros literarios, es sabido que Horacio, como Aristóteles, da primacía al teatro. Ésta es la preferencia que parece mostrar también Walpole, cuando afirma que «the rules of the drama are almost observed throughout the

8. «La creencia en toda especie de prodigiosos estaba tan profundamente arraigada en aquellos tiempos de oscuridad, que un autor no sería fiel a los usos de su época si hubiese olvidado reflejarlos en su obra» (WALPOLE, 2008: 30-31).

9. «Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle» (WALPOLE, 1969: 5).

10. «El terror, la fuerza que mueve al autor, preserva a la historia de los peligros de languidecer y a menudo contrasta con la piedad, de tal manera que el interés de la obra se mantiene merced a la alternancia constante de pasiones harto interesantes» (WALPOLE, 2008: 31).

11. «Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden, pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado» (traducción de J. L. MORALEJO. Horacio, 2008: 403).

12. «Los actores del relato se comportan realmente como cualquiera lo haría en sus circunstancias» (WALPOLE, 2008: 31).

conduct of the piece»¹³ (Walpole, 1969: 4). Los dos Horacios muestran igualmente un pudor muy semejante en lo que respecta al contenido dramático que debe o no debe representarse sobre el escenario:

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
 Segnius inritant animos demissa per aurem
 quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
 ipse sibi tradit spectator; non tamen intus
 digna geri promes in scaenam multaque tolles
 ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
 Ne pueros coram populo Medea trucidet,
 aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
 aut in aem Procne uertatur, Cadmus in anguem.*
 Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi¹⁴ (Hor.Ars.179-187)

From the time that I first undertook the foregoing scenes, I never flattered myself that they would be proper to appear on the stage. The subject is so horrid that I thought it would shock, rather than give satisfaction to an audience¹⁵ (Walpole, 2003: 251).

No obstante, a diferencia del autor latino, a Walpole estos escrúpulos no parecen impedirle publicar su obra, acompañada, eso sí, de una disculpa hacia los lectores más susceptibles.

En definitiva, Walpole es consciente del efecto que van a provocar algunas de sus decisiones literarias, y, adelantándose a la crítica, justifica muchas de ellas, aclara posibles malentendidos y deja también algún doble sentido, que revela una intención innovadora en paralelo con el discurso dominante.

4.- ANÁLISIS DEL SEGUNDO PREFACIO DE *THE CASTLE OF OTRANTO* (1765)

Esta actitud se vuelve a repetir, de una forma más clara y explícita, en el prefacio de la segunda edición de su novela. Esta vez Walpole hace explícita su

13. «Las reglas del drama se observan perfectamente a lo largo de la obra» (WALPOLE, 2008: 31).

14. «La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrilego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente. Cualquier cosa así que me muestres, incrédulo yo la rechazo» (traducción de J. L. MORALEJO, Horacio, 2008: 394).

15. «Desde el momento en que concebí por primera vez las escenas precedentes, nunca me hice ilusiones con que serían apropiadas para aparecer en escena. El tema es tan horrible que pensé que conmocionaría de un modo desagradable, más que dar satisfacción a la audiencia» (Postfacio a *The Mysterious Mother, a Tragedy*).

relación directa con Horacio desde la misma portada de la obra, ilustrada con la siguiente cita:

–vanae
fingentur species, tamen ut pes et caput uni
*reddantur formae*¹⁶ HOR.

La cita, en realidad, está modificada, y ha cambiado totalmente el sentido original del poema de Horacio, que era el siguiente:

Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius velut aegri somnia vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae¹⁷ (Hor.Ars.6-9).

Sin duda, hay una clara intencionalidad en el error de Walpole, como en su momento sugirieron el editor de su obra, W. S. Lewis, y el profesor de filología clásica de la Universidad de Yale, Clarece W. Mendel. Este cambio radical de la forma y del significado de la frase no puede adjudicarse solamente a un fallo de memoria o algún otro tipo de error visual, y menos aún cuando los contenidos del prefacio que introduce y del que le precedía sacan a colación muchas cuestiones del *Ars Poetica* del Horacio, para confirmarlas o rebatirlas. El mismo HOR. con el que Walpole firma la cita inicial deja una ambigüedad harto sospecha, y quizá (quién sabe), intencionada, sobre el verdadero autor de la frase. Cabría preguntarse, no obstante, si Walpole deseaba en realidad construir un monstruo, más que una «obra de arte» (como dice Lewis) o, quizás, una «monstruosa obra de arte».

Frente al planteamiento del primer prefacio, donde las alusiones a Horacio eran implícitas y conciliadoras, parece que el éxito de su obra ha animado al autor inglés a desafiar más abiertamente al poeta latino, y así lo demuestra con esa vuelta de tuerca a su *Ars Poetica*. No obstante, la *Epistula ad Pisones* sigue siendo el punto de partida para la exposición de su propuesta literaria. Walpole vuelve a discutir en el segundo prólogo sobre la necesidad de ajustarse a la realidad, algo que fue especialmente valorado por Horacio, y que ya Aristóteles definió como μίμεις. Dejando a un lado los motivos fantásticos, centra de nuevo la atención en la psicología de los personajes, que, según Walpole, es lo que confiere realismo a su obra («My rule was nature. However grave, important, or even melancholy, the sensations of princes and heroes may be, they do not stamp the same affections on their domestics; at least the latter do not, or should not be made to express their passions in the

16. «Imágenes vanas, de modo que pies y cabeza *correspondan* a una única forma».

17. «Libro en el que, al igual que en los sueños que tiene un enfermo, se representen imágenes vanas, en las que pies y cabeza no correspondan a una misma figura» (traducción de J. L. MORALES, Horacio, 2008: 383-384).

same dignified tone»¹⁸, Walpole, 1969: 8). El inglés desarrolla esta idea recurriendo a un argumento de autoridad que será básico en la literatura gótica: Shakespeare. A este autor afirma seguir en las ocasiones en que la adecuación de los personajes a sus condiciones personales y sociales implica una mezcla de elementos trágicos con elementos cómicos, algo que había sido criticado con respecto a su novela:

That great master of nature, Shakespeare, was the model I copied. Let me ask, if his tragedies of *Hamlet* and *Julius Caesar* would not loose a considerable share of their spirit and wonderful beauties, if the humour of the grave-diggers, the fooleries of Polonius, and the clumsy jests of the Roman citizens, were omitted, or vested in heroics? Is not the eloquence of Anthony, the nobler and affectedly unaffected oration of Brutus, artificially exalted by the rude outbursts of nature from the mouths of their auditors? These touches remind one of the Grecian sculptor, who, to convey the idea of a Colossus, within the dimensions of a seal inserted a little boy measuring this thumb¹⁹ (Walpole, 1969: 8).

Ahora bien: tampoco se trata de una táctica original de Shakespeare. De nuevo, Horacio ya había hecho referencia a la posibilidad de esta combinación de elementos, que a veces encontramos en obras destacadas de la Antigüedad:

*Versibus exponi tragicis res comica non vult;
indignatur item privatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.
Interdum tamen et vocem comoedia tollit,
Iratuque Chremes tumido delitigat ore ;
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
Proicit ampullas et sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querella*²⁰ (Hor.Ars.89-98)

18. «Me guié por las reglas de la naturaleza. No importa lo graves, importantes y hasta melancólicas que puedan ser las sensaciones de los príncipes y de los héroes, lo cierto es que, en sus criados, no provocan los mismos efectos, pues éstos no expresan sus pasiones, ni deberían hacerlo, con el mismo tono de dignidad» (WALPOLE, 2008: 37).

19. «Shakespeare, el gran maestro de la naturaleza, fue mi modelo, fue a quien copié. Permiteseme preguntar si sus tragedias *Hamlet* y *Julio César* no perderían una gran parte de su espíritu y maravillosa belleza si se vieran despojadas del humor de los sepultureros, de las tonterías de Polonio y de las bromas groseras de los ciudadanos de Roma, cosa que también pasaría si se les confriese una mayor importancia. ¿Acaso la elocuencia de Antonio y la muy noble y estremecedora oración de Bruto, no son artificialmente magnificadas por los groseros chillidos de quienes las oyen y presencian? Son leves toques que nos recuerdan al escultor griego que, para exponer la idea de un coloso con las dimensiones de un sello, insertó a un niño del tamaño del dedo gordo de su pie» (WALPOLE, 2008: 38).

20. «Un asunto cómico no admite que lo traten con los versos de la tragedia; y a su vez, se indigna de que la narren en versos de andar por casa, y de que casi están a la altura del zueco, la cena de

En definitiva, a pesar de que la cita inicial parece indicar cierta rebeldía hacia las normas clásicas, y concretamente hacia la poética horaciana, lo cierto es que muchas de las ideas de Walpole corren paralelas a la *Epistula ad Pisones*, demostrando así que esta poética latina está también presente y activa en la literatura del Romanticismo, y concretamente en su vertiente más oscura y tenebrosa.

5.- LA PARODIA DE QUINTO HORACIO

La relación entre los prefacios de Walpole y el *Ars Poetica* de Horacio, por tanto, no puede catalogarse en modo alguno como una servil reproducción, sino que implica una profunda transformación del texto latino, adoptado ahora por la literatura de terror. Esta transformación ocurre dentro de lo que se ha denominado «parodia», y que, de acuerdo con Genette, debe considerarse como un tipo de relación hipertextual. Concretamente, estaríamos hablando de «parodia estricta», en la que se toma literalmente el texto A (*Ars Poetica*) y se aplica en un texto B (*El castillo de Otranto*), pudiendo incluir una modificación mínima (como el cambio de una palabra). Se cumple, además, una condición *sine qua non* de la parodia: hay una desviación del sentido del primer texto, donde reside precisamente la originalidad y la creatividad del segundo. Nótese que, al igual que en el lenguaje el uso de la ironía añade información al oyente más allá de lo que podría comunicarse de una forma directa, la parodia en la literatura actúa de una forma semejante, pues, además de poner en comunicación dos textos diferentes, descubre la actitud crítica de uno de los textos (el de Walpole) frente al otro (el de Horacio).

Resulta difícil, en cambio, definir exactamente el grado de sátira del *Ars Poetica* en *El castillo de Otranto*, lo que implicaría decidir si estamos ante una imitación satírica (función satírica) o ante un pastiche neutro (función no satírica), en terminología de Genette. Si tenemos en cuenta el sentido paródico que adquiere la cita de Horacio en el segundo prefacio, quizá deberíamos considerar que nos encontramos ante una imitación satírica. Sin embargo, no parece que el tono burlesco con respecto a la obra de Horacio permanezca en los prefacios de Walpole –de hecho, el inglés se muestra bastante serio en sus nuevos planteamientos poéticos, y con esa misma seriedad asume algunos de los presupuestos del poeta latino. Para juzgar esta relación entre Walpole y Horacio, por tanto, la taxonomía de Genette se queda algo limitada. En cambio, los encuentros literarios entre la obra de uno y de otro se entienden mejor si los consideramos en

Tiestes. Ha de mantener cada asunto su lugar adecuado, el que se le ha atribuido. Sin embargo, de vez en cuando también la comedia levanta la voz, y Cremes perora irritado hinchando la boca; y muchas veces un personaje de la tragedia se duele en estilo pedestre, cuando Télefo y Peleo, pobres y desterrados el uno y el otro, se deshacen de ampulósidades y de las palabras que miden pie y medio, buscando llegar con su queja al corazón de los espectadores» (traducción de J. L. MORALEJO. Horacio, 2008: 389).

términos de «tensión literaria», que en este caso se haya justamente entre la imitación satírica y el pastiche, entre la sátira y la seriedad.

6.- CONCLUSIONES

En resumen, la opción de Walpole de presentar *El castillo de Otranto* con una cita del *Ars Poetica* de Horacio no es circunstancial: con esta referencia Walpole pretende establecer las diferencias entre una poética tradicional y las nuevas propuestas literarias que él plantea a los lectores del Romanticismo. Sin embargo, por encima de la temática sobrenatural y fantasmagórica, Walpole sigue adscrito en gran medida a la tradición clásica y a su poética. En sus prólogos, y a partir de la *Epistula ad Pisones*, desarrolla su propia poética, donde acomoda los preceptos clásicos a la sensibilidad artística de los nuevos tiempos. En este sentido, por tanto, la actitud de Walpole no es tanto de ruptura, sino de conciliación, logrando aunar en muchos puntos la tradición grecolatina con la nueva estética gótica.

La relación entre Horace Walpole y Quinto Horacio, condensada en los prefacios de *El castillo de Otranto*, no se acaba en esta novela, sino que es el punto de partida para una compleja relación entre la literatura clásica y la literatura de terror. Los mismos mecanismos paródicos con respecto a la obra de Horacio se encuentran en otras obras clave del primer ciclo de la novela gótica inglesa, como *El Monje*, de Matthew Gregory Lewis o *Melmoth, el Errabundo*, de Charles Robert Maturin; incluso en la literatura española, poco dada a las fantasías góticas, el *Ars Poetica* es utilizado por José Cadalso en el siglo XVIII y por Torrente Ballester en el XX en relación con lo tétrico y lo sobrenatural.

En definitiva, desde Walpole se ha establecido una relación de tensión con el texto de Horacio, que ha marcado el inicio de un encuentro complejo entre la literatura clásica y la literatura gótica. No obstante, los autores góticos anglosajones no invalidan la calidad de Horacio como crítico literario, y, de hecho, muchos de sus preceptos siguen estando como telón de fondo. Su lectura, en cambio, sí se aleja de los criterios del Neoclasicismo, configurando la que posiblemente es una de las primeras interpretaciones no clasicistas de la literatura grecolatina. Se demuestra así que entre los clásicos y los nuevos góticos también es posible el diálogo literario.

OBRAS CITADAS:

- E. J. CLERY & R. MILES, *Gothic Documents: A Sourcebook, 1700-1820*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2000.
- HORACIO, *Q. Horati Flacci Opera*, Wickham, E. (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1967.
- HORACIO, *Sátiras; Epístolas; Arte Poética*, J. L. MORALEJO (trad.), Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 2008.

- G. GENETTE, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 (reimp.)
- R. LLOPIS, «El cuento de terror y el instinto de la muerte», en AA. VV., *Literatura fantástica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1985, pp. 91-104.
- H. WALPOLE, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, W. S. Lewis (ed. e introducción), Joseph W. Reed Jr. (notas), London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1969 (reimp.)
- H. WALPOLE, *The Castle of Otranto, a Gothic Story and the Mysterious Mother; a Tragedy*, Frederick S. Frank (edición), Peterborough, Broadview Literary Texts, 2003.
- H. WALPOLE, *El castillo de Otranto*, introducción de Antonio José Navarro, traducción de José Luis Moreno-Ruíz, Madrid, Valdemar, 2008 (reimp.)

VERLAINE EVOCA A OVIDIO: SU PERSONA Y SU VOZ

JAVIER ESPINO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid¹

Resumen: Ovidio es visto desde la perspectiva de Verlaine como un poeta decadente e invadido por el *spleen* baudelairiano. Dentro de la mentalidad de la modernidad nuestro estudio se centra en la mirada literaria que el poeta francés Paul Verlaine da sobre el autor de los *Tristia* en su «Pensamiento de la tarde» de su obra *Parábolas*. Además, hemos podido observar en nuestro estudio que reinterpreta en palabras la imagen del cuadro «Ovidio entre los escitas» de Delacroix e interioriza el «monólogo interior» del Ovidio romántico de Pushkin. En definitiva, el Ovidio de Verlaine se muestra como un poeta que ya no sigue un canon clásico, sino que adquiere una nueva lectura decadente y simbolista a ojos de la modernidad.

Palabras clave: Verlaine, Ovidio, «encuentros complejos», modernidad, tradición.

Summary: Ovid is seen from the perspective of Verlaine as a decadent poet invaded by the baudelairian spleen. Within the culture of modernity our study focuses on the literary gaze French that poet Paul Verlaine gave to the author of the *Tristia* in his «Thought of the evening» of his «Parables». Thus, we have observed in our study that he reinterprets in words the image of the painting «Ovid among the Scythians» by Delacroix and internalizes the «interior monologue» in Pushkin's romantic Ovid. In conclusion, Ovid of Verlaine shows him of Verlaine shows himself as a poet that doesn't follow a classical canon, but that acquires a new decadent and symbolist reading and symbolist in the eyes of modernity.

Key words: Verlaine, Ovid, «complex events», modernity, tradition.

1. Este artículo se inscribe en el Grupo Complutense de Investigación 930136 «Historiografía de la Literatura grecolatina en España». Agradecemos profundamente al profesor García Jurado tanto sus ideas, como el material que nos ha aportado en la realización de la presente comunicación.

1. INTRODUCCIÓN

Ovidio es también un poeta moderno. Reinterpretado por el yo romántico del poeta ruso Pushkin y por la visión pictórica de Delacroix, se nos aparece a través del *spleen* simbolista de Verlaine. Esta perspectiva de un Ovidio simbolista se ve reforzada por la técnica del «monólogo dramático», que consigue reinterpretar plenamente y con ojos modernos los sentimientos del autor clásico.

Para abordar esta visión moderna de Ovidio haremos uso de los estudios de Francisco García Jurado acerca de lo que él denomina «encuentros complejos» entre autores antiguos y modernos, que apoyaremos, en ciertos aspectos teóricos, con la terminología entresacada de la «Teoría de los Polisistemas» de Itamar Even Zohar. De esta forma, estableceremos los presupuestos complejos que expliquen cómo un poeta antiguo pasa a formar parte de las tradiciones poéticas modernas. En la segunda parte nos dedicamos, de manera específica, a nuestro objeto de estudio, concretamente a la visión simbolista del Ovidio exiliado desde la perspectiva del poeta Verlaine.

En definitiva, nuestro objetivo es alcanzar un mayor nivel de comprensión acerca de los varios sentidos que alcanza a menudo la relación entre los poetas antiguos y los modernos, según una visión distinta de la marcada por la mera linealidad de la tradición clásica.

2. «ENCUENTROS COMPLEJOS» ENTRE LA LITERATURA CLÁSICA Y LA MODERNA: UN SISTEMA POLIMÓRFICO

Según las directrices del marco teórico que nos hemos propuesto, no pretendemos, un estudio positivista donde buscamos datos o rastreamos rigurosamente la influencia o imitación de un autor en otro (el modelo «a en b», según la terminología de García Jurado)², sino que nuestro propósito se centra en analizar las «tensiones»³ que se producen entre los autores que aquí analizamos según los presupuestos históricos y literarios en los que se enmarca cada uno de ellos y según su propia perspectiva estética.

A partir del siglo XVIII la sacralización de los autores clásicos, intensificada ya desde el Renacimiento, se cuestiona y marca el límite del cambio de perspectiva⁴ tanto en la influencia de ciertos autores griegos y latinos, como en la manera que tendrán de influir. Posteriormente, los postulados del Romanticismo que defienden la individualidad y el subjetivismo estético impulsan el criterio

2. Cf. F. GARCÍA JURADO 1999, pp. 45-75; 2006, pp. 66-89; 2008, pp. 171-203.

3. Cf. F. GARCÍA JURADO 1999, p. 47.

4. A finales del siglo XVIII, se produce un hecho cultural relevante en Francia: *La Querelle*, o también llamada «batalla entre los antiguos y los modernos», que afectó a prácticamente todos los campos del saber y que planteaban si los modernos deben desgajarse de los antiguos y pueden llegar a ser superiores o no.

personal de cada lector a elegir su propio autor canónico. De este modo, se acaba rompiendo con la «canonicidad»⁵ de los autores clásicos, los cuales bajan del pedestal en el que estaban y empiezan, bien a verse como iguales respecto a los escritores contemporáneos, bien a no tenerse en cuenta como modelos literarios. A partir del Simbolismo francés los propios escritores modernos van creando una estética y una poética literaria muy alejada de la que comúnmente se identificaba con la «clásica» (planteamiento que se mantendrá el siglo XX). Con lo cual, la literatura moderna que era periférica en otras épocas se convierte en canónica de modo que puede compararse de igual a igual con la tradicionalmente canónica. Incluso ésta última, empieza a verse como periférica por parte de ciertos autores. Los autores modernos ya no toman a los clásicos como argumentos de autoridad, sino como simples referencias que fusionan e ilustran su propia visión sentimental y poética del mundo. De este modo, los autores clásicos «se diversifican» y «se atomizan»⁶. A partir de ese momento, los escritores clásicos se «reescriben» bajo nuevas directrices y se «inter-textualizan» con el objetivo de fusionarse con la estética y pensamiento moderno.

Como resultado de este complejo de naturaleza dialéctica, García Jurado defiende «una historia no académica» de la literatura que se resume como «encuentros complejos entre autores antiguos y modernos más allá de la manida idea de una tradición lineal». Se trata de ver a la luz de una relación «dinámica» entre polisistemas literarios la peculiar relación que adoptan en la modernidad los autores clásicos respecto a los modernos. En efecto, los autores «clásicos» cobran nuevo sentido y se modifican de acuerdo a la nueva estética moderna, por lo que ya no podemos aplicar el mismo método de estudio de la tradición clásica (modelo «a en b-» de la imitación y sentido lineal del tiempo del pasado a presente). El paulatino agotamiento del canon tradicional y la aparición de un nuevo canon, arraigado en una visión de la realidad de cada una de las literaturas nacionales lleva a que los dos sistemas literarios se observen y se analizan de manera distinta, con lo que el modelo «a en b», se transforma en un modelo «a y b». El sistema moderno mira al antiguo con igualdad de condiciones, por lo que se entabla un diálogo entre ambos. Diálogo que impele a los modernos a crear un «imaginario» que «construyen a partir de la literatura, aunando diferentes tradiciones literarias». La ruptura del canon tradicional implica que los autores antiguos ya no se aprecien como modélicos. Por otra parte, además, se produce una «compleja trama de intermediarios» que contribuye, si cabe, a la progresiva modificación del enfoque que los escritores modernos muestran acerca del tradicional «espíritu» de los autores clásicos, y se produce un fenómeno de «reversibilidad»; es decir, a partir de la modernidad, se deben leer los autores

5. Términos como «canonicidad», «canónico» y «periférico» los empleamos como términos propios de la crítica literaria de la «Teoría de los Polisistemas» de Zohar. Para más información de esta teoría, ver Iglesias Santos 1994, pp- 309-356.

6. Cf. F. GARCÍA JURADO 1999, p.30.

clásicos con otros ojos distintos a los que se les ha leído a lo largo de toda la historia de la literatura. La lectura y elección de éstos ha de depender del punto de vista, la estética y el imaginario que presente, en particular, cada escritor o cada lector. Esta nueva perspectiva de la antigua literatura canónica impulsa una visión «reversible» de los autores, donde surge la «posibilidad de relectura de los antiguos desde nuevas estéticas», de forma que «lo que viene modifique también lo anterior»⁷.

3. LA VISIÓN SIMBOLISTA SOBRE LOS AUTORES LATINOS: EL *TAEDIUM* DE OVIDIO Y EL *SPLEEN* DE VERLAINE

Para poder analizar el enfoque peculiar que los simbolistas de finales del siglo XIX imprimen en los temas y autores clásicos, hemos de definir primeramente el concepto de «decadentismo» y de «*spleen*» que condicionaba el espíritu de todas sus obras. Ya de por sí, el término *spleen* se encuentra identificado con el tópico latino del *taedium vitae*⁸. Se trata de un sentimiento de melancolía y aburrimiento hacia la realidad que envuelve al ser humano y que nos va destruyendo a causa de su mediocre vulgaridad. El *spleen* fue especialmente desarrollado por Baudelaire, padre espiritual del movimiento simbolista, el cual lo lleva al extremo del dolor poético y espiritual. Así pues, a partir de Baudelaire, el *spleen* se convierte en un motivo y tópico muy relevante del movimiento simbolista y es empleado por prácticamente todos los autores franceses y no franceses que engloban esta corriente literaria. De este modo, dicho motivo se extenderá a la poética de Verlaine, especialmente a su segunda época que por su vivencia personal y su turbulenta relación con el poeta amante Rimbaud se va haciendo cada vez más sombría y angustiosa. Así pues, en su primera época, en la que se encuadran sus *Fiestas galantes* (1866) y sus *Poemas saturnianos* (1869), se aprecia un tipo de suave melancolía vista a través de los cuadros de los pintores rococós Fragonard y Watteau, que nos muestran una naturaleza primaveral y reconfortante, tal y como establecía el canon de la naturaleza virgiliana de las *Bucólicas*. No obstante, a partir de *Romanzas sin palabras* (1874) se configura una segunda época en la que se aprecia un Verlaine desgarrado cuyo dolor y hastío es tan grande que hace que acabe por rechazar esa naturaleza idílica y preciosista de su primera época. Por ello, en su poema LXIV, titulado *Spleen*, afirma «ya estoy harto»⁹, precisamente de toda esa naturaleza apaciguadora y sensitiva. A partir de ese momento, su espíritu se va tornando más sombrío y más oscuro en busca de

7. Cf. F. GARCÍA JURADO 2008, pp.173-174.

8. «En un principio, el concepto tiene un sentido de cansancio psíquico que, en los poetas latinos de la decadencia, se denominaba *taedium vitae*, que era un estar de vuelta de todos los placeres, unido a un vago deseo de retorno a lo sencillo y a lo primario. (G. DÍAZ-PLAJA 1975, p. 39).

9. Cf. P. VERLAINE 2007, p. 133.

una naturaleza más fría, desapacible y tormentosa: naturaleza que coincidirá perfectamente con la que nos describe Ovidio en sus *Tristia* y *Pónticas*, la naturaleza, en definitiva, del *spleen*. Por este motivo, este acercamiento a una visión más ovidiana de la naturaleza, más anti-canónica, le hará ir abandonando los convencionalismos de la naturaleza virgiliana. Poco a poco se irá acercando a una perspectiva, sombría, y llena de *spleen*, lo que hará redescubrir al Ovidio desgarrado de los *Tristia*, hasta el grado de que le dedicará enteramente su poema «Pensamientos de la tarde», donde el *spleen* del poeta francés se encontrará con el *taedium* del latino dentro de una percepción propiamente moderna:

«Echado en la marchita hierba del destierro -bajo-
los tejos y los pinos que el granizo platea -ya errante,
como las sombras que suscita -la fantasía, por el horror
del paisaje escita -mientras alrededor, pastores de rebaños
fabulosos, -se asustan los tábaros de ojos azules -el
poeta del Arte de Amar, el tierno Ovidio -abraza el hori-
zonte con ávida mirada -y contempla mar inemnsa, tris-
tamente.

El cabello crecido y gris que le atormenta -formando
sombras va sobre su frente plegada -el traje desgarrado,
entrega la carne al frío, cómplice -de la acritud de su
entrecejo fruncido y de su mirada fatigada, -la barba
espesa, inculta y casi blanca.

Todos estos testigos de un duelo expiatorio -dicen
siniestra y lamentable historia- de un amor excesivo,
áspera envidia y de furor -y algo de responsabilidad de
Emperador. -Ovidio, tétrico, piensa en Roma, y luego
otra vez, -en Roma, que su gloria ilusoria decora.

¡Ah, Jesús!, me habéis muy justamente oscurecido;
mas si Ovidio no soy, al menos soy esto.»¹⁰

Según hemos visto antes, la interpretación que Verlaine nos da sobre Ovidio no depende exclusivamente de la visión que da él sobre sí mismo y sobre su entorno en los *Tristia* y en las *Pónticas*, sino que se trata de una interpretación matizada de la imagen que tiene del cuadro de «Ovidio entre los escitas», de Delacroix a la que se añaden las lecturas personales del «A Ovidio» de Pushkin y del propio Ovidio. Ya dijimos que la visión que los autores modernos tienen de

10. Cf. P. VERLAINE 2007, p. 182.

los antiguos resulta «contaminada» por la interpretación de otros autores modernos que acaban canonizando ésta frente a la clásica. Así pues, la visión que Verlaine da sobre Ovidio aparece tamizada por el espíritu romántico de Pushkin que le da la pauta para entablar un diálogo con el poeta, serían las bases del empleo del «monólogo dramático», así como la preocupación por el matiz, por la plasmación de un instante que le proporcionará el arte pictórico impresionista de Delacroix. Seguidamente, veremos por partes, los límites de la influencia de ambos autores y el grado de originalidad en la interpretación de Ovidio.

En primer lugar, a partir de las descripciones que Ovidio nos ofrece en los *Tristia* y en las *Ponticas*, Delacroix pinta un par de cuadros, donde pretende captar la esencia melancólica del espíritu ovidiano. Entre 1843 y 1847 Delacroix pintó su primera versión de Ovidio para la biblioteca del Palais Bourbon. Se trata de un fresco dentro de un conjunto que adornaban las cúpulas del Palacio y todas ellos formaban parte de un ciclo, donde el pintor francés pretende mostrarnos la falta de reconciliación entre cultura y barbarie y el ánimo civilizador de la cultura clásica frente a los bárbaros y al estado primitivo de aquellos pueblos todavía incivilizados. Posteriormente, en 1859, Delacroix dedicó un lienzo entero para este motivo, que es el conocido «Ovidio entre los escitas» que, actualmente, se encuentra en el National Gallery con el título de «Ovid among Scythians». Tanto en la primera como en la segunda versión, la escena es muy parecida y se da una nueva perspectiva al exilio de Ovidio al querer mostrar el enfrentamiento entre el espíritu culto y refinado del poeta, pero agotado y exhausto por su situación de exiliado, frente al vigor y la plenitud de los escitas que le ven como un extraño abatido. Los bárbaros le ofrecen comida, pero aparentemente Ovidio parece rechazarla por su actitud de indiferencia. Se trata, por lo tanto, de una alegoría de «dos especies que no se comunican»¹¹. Se pretendía mostrar la lucha entre la barbarie de los escitas frente a la cultura y a la civilización romana que representaba el poeta romano. En la segunda versión se desarrolla el tema central, al verse a Ovidio echado, lo que fortalece su actitud abatida, y en un lado del cuadro aparece un pastor ordeñando una yegua, ya que en varias fuentes clásicas se decía que los escitas eran pastores de yeguas. Al fondo se ve un mar bordeado por una serie de lomas que se pierde y difumina por el horizonte. Aparece en ambos cuadros un Ovidio distraído, echado en la hierba del prado, con la mirada cabizbaja, y con su túnica blanca desparramada y desaliñada. El rostro no se le ve apenas, ni el contorno de sus facciones, ni los rasgos de sus ojos, nariz ni boca. La técnica de Delacroix, que iba a anticipar en algunos de sus cuadros, sobre todo al final de su carrera¹², al impresionismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, nos presenta una figura fantasmal, donde lo importante no son los contornos definidos de su rostro, sino la impresión que las diversas manchas de color captan de la actitud melancólica, preocupada y ceñuda del personaje. No

11. Cf. N. BRYSON 2002, p. 234.

12. Cf. G. NÉRET 2005, pp. 81-82.

pretendía el pintor francés mostrar la actitud del poeta Ovidio, sino el enfrentamiento de la cultura y la ignorancia. No obstante, logra captar el espíritu y la actitud que el poeta latino destila insistentemente a lo largo de todos sus *Tristia* y *Pónticas*.

Según Ziolkowsky¹³, Verlaine se inspiró en el cuadro de Delacroix para desarrollar su poema sobre Ovidio. No podemos comprender el motivo por el que Verlaine eligió un cuadro (y de estilo impresionista) para escribir su poema, si no tenemos en cuenta su teoría poética de la *nuance*. Verlaine, en oposición al *Arte Poética* de Horacio, desarrolla en uno de sus poemas (el titulado precisamente con el título de «Arte Poética») un arte poética simbolista que se opone frontalmente a las reglas establecidas por Horacio. Frente al equilibrio, la armonía, el buen gusto, la simetría y la moderación que debía ofrecer toda obra poética, según los preceptos horacianos. Verlaine defiende la poética del instante, de la fugacidad, el lirismo del momento, de una escena, de una situación, de un acto¹⁴. Por este motivo, Verlaine quiere capturar un momento, una escena en que el lector pueda apreciar y darse cuenta del estado anímico que encerraba Ovidio en su corazón. Reinterpreta al poeta desde la óptica del simbolismo, un hombre melancólico, triste, con el anhelo desesperante de volver a su patria perdida a causa de sus errores hedonistas. Se interpreta a Ovidio desde el *spleen* baudeleriano, desde el *ennui* melancólico que ya se empezó a gestar y desarrollar en la *Madame Bovary* flaubertiana. Por eso, para presentar los diferentes aspectos que describen tanto a Ovidio como el lugar que le rodea, Verlaine se ha basado en motivos de los cuadros de Delacroix, junto con la información suministrada por los *Tristia* y las *Pónticas*, y las descripciones románticas de Pushkin, que interpreta personalmente. Así pues, de la pintura de Delacroix toma el espíritu de la tristeza y de la melancolía de la cara de Ovidio, los pueblos bárbaros que le rodean, los rebaños de los pastores que ordeñan yeguas, aunque no cite a éstas últimas, y el alma del paisaje que le envuelve. Por este motivo, Verlaine se fija en la pintura o pinturas de Delacroix y traslada y decodifica en música poética las imágenes que el pintor ha querido mostrar en imágenes.

En segundo lugar, no toda la inspiración del poema de Verlaine se basa en el cuadro de Delacroix, ya que sin duda el poeta francés tuvo presente los *Tristia* de Ovidio, o, por lo menos, el capítulo «Ovidio entre los bárbaros» que fue el que inspiró al pintor. A consecuencia de ello, nos encontramos con otros motivos en «Pensamientos de la tarde» que no se encuentran en el cuadro. Éstos son, precisamente, las alusiones al frío, granizo y nieve; la fiereza de los escitas; los cabellos grises y blancos; el deseo anhelante de volver a Roma. Por último, encontramos interpretaciones del propio Verlaine sobre lo que habla el propio Ovidio en sus *Tristia* y *Pónticas* como puede ser su mirada al mar, o su túnica raída. En ambos rasgos, se acrecienta la figura del poeta nostálgico y decadente y son una reinterpretación de la imagen de un Ovidio

13. Cf. 2004.

14. «En la que lo Indeciso se une a lo Preciso.

¡Coge a la elocuencia y tuércele el cuello!» (Cf. L. M. Todó 1987, p. 54).

acabado y degradado físicamente como él mismo dice en varias ocasiones. Un ejemplo es el de la «túnica raída», donde recarga el acento sobre la decadencia de Ovidio. En muchas ocasiones, el propio poeta refiere su decadencia física al aludir a su delgadez, a su mala situación corporal y mental, a sus enfermedades, hasta el punto de que alude frecuentemente a su pronta muerte. Todo ello es simbolizado con la túnica, muestra indiscutible de «romanidad», raída y rota que en un solo matiz (*nuance*) transmite las continuas descripciones sobre el malestar físico y mental que Ovidio desarrolla en sus dos libros. Así pues, como ejemplo en un pasaje del Libro IV de los *Tristia*, aparece desarrollado lo que Verlaine ha captado con un solo concepto en el sintagma «túnica raída»:

«Ni el clima, ni el agua, ni la tierra, ni el aire me van bien, ¡ay de mí, mi cuerpo es presa de una continua languidez! O el influjo de mi espíritu enfermo estropea los miembros de mi cuerpo, o el origen de mi mal está en el país, pues desde que toqué el Ponto me atormenta el insomnio, apenas si la magrez cubre mis huesos y ningún alimento agrada a mi boca.»¹⁵

Por otro lado, si leemos el verso de Verlaine «el tierno Ovidio -abraza el horizonte con ávida mirada -y contempla mar inmensa, tristemente», el poeta francés presenta la situación de Ovidio como si de un fotograma de una escena romántica se tratara. La mirada al mar del personaje refuerza la idea de tristeza, de nostalgia, de una melancolía tal que satisface plenamente al lector moderno. El poeta romano cita constantemente el mar, porque lo considera la causa de su encierro, el obstáculo fundamental de su liberación. Constantemente hace metáforas en las que se compara su figura con la de un náufrago que no puede escapar de su prisión de una tierra apartada, feraz y solitaria. Pero, ese mar que es impedimento y obstáculo del reencuentro del poeta con su mujer, sus amigos y su Roma anhelada, en Verlaine se convierte en un motivo de melancolía agradable y dulce, de la desdicha que reconforta. El mar también es símbolo de nobles recuerdos y de simplemente la imagen hermosa del hombre que espera, que siente y que desea. Aunque hemos dicho que no encontramos en los *Tristia* y en las *Pónticas* ninguna alusión a Ovidio mirando al mar, en el capítulo 7, «Ovidio entre los bárbaros», de los *Tristia* se puede apreciar un pasaje en el que el poeta latino se encuentra solo en una playa desierta. Precisamente, por su lirismo plástico es uno de los momentos más representativos que mejor puede reflejar lo que tanto Delacroix como Verlaine han querido mostrar en su visión personal de la psique ovidiana:

«Entreteno mi espíritu con el estudio y trato de olvidar mis sufrimientos y de engañar mis preocupaciones. ¿Qué puedo hacer mejor, solo en estas playas desiertas o qué otro consuelo intentaré buscar a mis males?»¹⁶

15. Cf. OVIDIO 2008, pp. 158-159.

16. Cf. OVIDIO 2008, p. 264.

Por último, Ovidio tuvo que tener como fuente de inspiración el poema «A Ovidio» del poeta ruso romántico Pushkin. En esta composición el poeta ruso realiza un recorrido más o menos extenso por la vida de Ovidio, sus sentimientos y su tristeza en el exilio, que es el centro del poema. Pushkin se siente identificado con Ovidio, ya que él mismo se encuentra en una situación parecida de exilio en las mismas tierras en las que estuvo el romano¹⁷. El tono que emplea el poema es el de un yo romántico exaltado, enérgico y enfático¹⁸, sobre todo en el hecho de compartir la misma desgracia del exilio. Junto al hecho de que, sin duda, Verlaine tuvo en cuenta las referencias temáticas y el tono lírico romántico que Pushkin vierte sobre el frío invernal, el hielo, lo desahogado del lugar y de los escitas o la melancolía destructiva del interior de Ovidio, lo que más nos interesa es cómo al final de la composición el poeta ruso introduce una suerte de monólogo dramático¹⁹ que el francés no pudo obviar en el final del suyo. Con el monólogo dramático se pretende aliviar y aligerar el YO romántico que se mostraba de una forma impúdica y descarnada ante el lector. Con esta técnica literaria se «dramatiza y desdramatiza la expresión de los sentimientos». Por un lado, en el primer caso, al presentarse los sentimientos del poeta en otra persona y en un entorno cultural y geográfico distinto al suyo es como si éstos fueran escenificados. Por otro lado, se desdramatizan los sentimientos al ya no ser mostrados de forma directa sino que aparecen representados a través de los ojos de otro personaje que aligera la carga y la tensión emotiva del poeta. No se trata, por lo tanto, de tomar la vida u obra de un autor clásico como una profunda fuente de inspiración, sino «una elaboración hermeneútica de recuperación de una vida ajena y pasada que ahora se va a mezclar con nuevas sensaciones y experiencias». De este modo, pintores o poetas antiguos son elegidos como «máscaras poéticas» para escenificar una «intensa vivencia personal»²⁰. El monó-

17. Debido a sus ideas revolucionarias y anti-despóticas (simpatizaba con los decembristas que pretendieron derrocar a Alejandro I) fue trasladado como ayudante del general Insov a la «Dirección para la protección de colonos extranjeros». Cuando el general Insov se tuvo que trasladar a Kishinyóv en Moldavia, Pushkin tuvo que acompañarlo, donde permaneció hasta 1823. Es en este lugar desagradable, hosco e ignorante, donde tantos siglos antes estuvo exiliado el poeta Ovidio, donde Pushkin escribe su poema «A Ovidio», con el que se siente totalmente identificado en apreciaciones y sentimientos (Cf. E. ALONSO LUENGO 2007, pp. 16-17).

18. «Ay, yo, cantor perdido entre la muchedumbre, seré desconocido para los venideros y, víctima sombría, se extinguirá mi débil genio, con la penosa vida y rumor efímero. (A. PUSHKIN 2007, pp. 55-59).

19. Esta técnica literaria se empezó a usar en la segunda mitad del siglo XIX en torno a 1842 y los primeros autores que la emplearon conscientemente fueron Robert Browning y Tennyson. Se trata de una técnica literaria a través de la que el autor establece una «analogía» entre el mundo interno de su YO y un mundo externo que culturalmente tiene relación con lo que el poeta está padeciendo en ese momento a través de una situación, de un objeto o de un personaje. (Cf. R. PÉREZ PAREJO 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>)

20. Cf. F. GARCÍA JURADO 2006, p73.

logo dramático que emplea Verlaine en su poema se debe, en gran medida, a la influencia del poema «A Ovidio» de Pushkin. Aparte de la semblanza de los bárbaros escitas, del paisaje invernal y desolado de la zona de la antigua Tomis (la actual Costanza) y algunos rasgos sueltos que Verlaine, sin duda, también había podido tomar de Pushkin para describir el paisaje, actitud y supuestas reflexiones del propio Ovidio, no obstante quizás la huella más relevante que ha dejado el poeta ruso en el francés es el empleo hacia el final del poema de la identificación de sus propios sentimientos en la experiencia vital del Ovidio desterrado:

Aunque la identificación a través del monólogo dramático es deuda de Pushkin, no obstante se produce de forma distinta en los «Pensamiento de la tarde» de Verlaine. Si volvemos a leer el poema, el autor francés empieza con una tercera persona que describe una escena en un momento determinado de la vida de Ovidio, es el Ovidio del destierro²¹. Lo que aparentemente se hubiera quedado en una mera evocación literaria del poeta latino, acaba convirtiéndose en un monólogo dramático, cuando, al final del poema, se emplean precisamente la segunda y primera persona (¡Ah, Jesús!, me habéis muy justamente oscurecido; -mas si Ovidio no soy, al menos soy esto.»). Vemos cómo con ello el poeta francés crea una vida imaginaria²² personal de poeta latino que interioriza en sí mismo la actitud, el semblante, la postura del poeta abatido²³ y el propio escenario del exilio que se sintetiza en un matiz, un gesto de profundo lirismo cuyo objetivo es la captación del *spleen* del poeta simbolista que queda reducido, además, a un misterioso «esto», como marca al final de su poema. Una primera persona, que, por otro lado, queda reflejada en un par de versos frente al largo desarrollo de Pushkin. Aquí nos encontramos con dos estéticas distintas que reinterpretan el espíritu ovidiano. Tanto Pushkin como Verlaine resaltan la melancolía y el hastío, pero de formas distintas. Pushkin lo hace en clave romántica, de forma exaltada, casi épica, Verlaine, en clave simbolista, lo que le interesa es un simple gesto, un simple matiz del yo frente al despliegue romántico del ruso.

21. En estos juegos poéticos que produce el monólogo dramático es en lo que F. GARCÍA JURADO (Cf. 2006, p. 67) se había basado para elaborar la idea de una «gramática ovidiana» que él ha estudiado en autores modernos del siglo XX como Mandelstam, Gonzalo Rojas y Tabucchi.

22. El monólogo dramático puede dar paso a la creación de una «persona», de una «VOZ» que a su vez desarrolla una propia vida imaginaria. No deja de ser ésta «un micro género» que nace al calor del simbolismo estético y lo trasciende, al igual que el monólogo dramático (Cf. F. GARCÍA JURADO 2006, p.69)

23. Puede ser que esta imagen del poeta «humillado» tenga su origen según sugiere García Jurado (Cf. 2006, pp. 87-88) para el Ovidio de Tabucchi, en la imagen que Baudelaire (Cf. 2004, p. 106) crea del poeta en su composición «El Albatros», donde el poeta se ve como un albatros caído, vilipendiado y humillado por los marineros que es la sociedad.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, Verlaine crea una vida poética ficticia basándose en fuentes originales de la obra de los *Tristia* y *Pónticas*, cuya información es mediatizada por la interpretación pictórica de Delacroix y por la visión romántico-épica de Pushkin. De este modo, la vida ficticia que recrea el poeta francés le sirve de marco perfectamente adecuada para presentar su *spleen* interior a través de una identificación con la actitud y pensamiento que muestra del propio poeta latino. Se trata de la *nuance*, el matiz, con el que la poesía ha de reflejar el mundo de los símbolos. El centro del poema de Verlaine se centra en decodificar en palabras el *spleen* ovidiano que Delacroix refleja en imágenes y que, además, queda matizado por el monólogo dramático final que reinterpreta el espíritu romántico de Pushkin en clave simbolista. Se establece un curioso triángulo entre Ovidio, Delacroix y Verlaine que tiene como apéndice la visión simbólico-romántica del monólogo dramático pushkiniano.

En definitiva, aunque la perspectiva de Verlaine no deja de ser una interpretación simbolista de Ovidio, también hemos de plantearnos hasta qué punto, precisamente, esta imagen ovidiana es más adecuada y auténtica a los verdaderos sentimientos melancólicos y hastiados del propio poeta latino, más que la apreciación clásica tradicional que de él se tiene. De este modo, el *spleen* del francés y el *taedium* del latino se fusionarán en una sola visión, la de la interpretación moderna simbolista.

5. Bibliografía

- CH. BAUDELAIRE, *Las flores del mal*, Madrid, Edimat, 2004.
- N. BRYSON, *Tradición y deseo. De David a Delacroix*, Madrid, Akal, 2002.
- G. DÍAZ-PLAJA, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1975.
- F. GARCÍA JURADO, *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Cuadernos de Slavística y Comparatismo, 1999.
- F. GARCÍA JURADO, «Las personas de Ovidio: Osip Mandelstamm, Gonzalo Rojas y Antonio Tabucchi. Encuentros complejos entre autores antiguos y modernos», *Res publica litterarum (studies in the classical tradition)*, XXIX (IX della nuova serie), 2006, pp. 66-89.
- F. GARCÍA JURADO, «Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas», *Nova Tellus*, 26-1, 2008, pp. 169-204.
- M. IGLESIAS SANTOS, «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en *Avances en Teoría de la literatura*, comp. Darío Villanueva, Santiago de Compostela, Universidade Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.
- G. NÉRET, *Delacroix*, Madrid, Taschen, 2005.
- OVIDIO, *Tristes. Pónticas*, introducción, traducción y notas de J. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Madrid, Gredos, 2008.

- R. PÉREZ PAREJO, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>.)
- A. PUSHKIN, *Antología lírica*, traducción, estudio preliminar y notas de Eduardo Alonso Luengo; Epílogo de Roman Jákobson, Madrid, Hiperión, 2007.
- L. M. TODÒ, *El Simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- P. VERLAINE, *Fiestas galantes*, traducción de Manuel Machado, Sevilla, Renacimiento, 2007.

DIÁLOGO ENTRE POETAS:
P. OVIDIO NASÓN, JULIÁN DEL CASAL Y GONZALO ROJAS

MARÍA AURORA GARCÍA RUIZ
Universidad de Jaén

Resumen: Es necesario un breve estudio y análisis comparativo de tres poetas que, a pesar de estar separados por ejes espacio-temporales, establecen un «diálogo» a través del tratamiento de un tema común: *tristissima nox*. Mediante el análisis de los poemas: *Tristium Liber I, Elegía 3* de Ovidio, «*Tristissima nox*» en *Mi museo ideal* (1892) de Julián del Casal (1863- 1893), poeta premodernista cubano, y «*Diálogo con Ovidio*» en la obra *Diálogo con Ovidio* (1999) de Gonzalo Rojas (1917 -), poeta vanguardista natural de Chile, trataremos de demostrar las relaciones intertextuales entre las creaciones poéticas de los iberoamericanos con su posible fuente ovidiana, analizando las semejanzas y diferencias entre dichos poetas. A partir de los conceptos: *Amor, Urbs y Dii* estudiaremos estos poemas demostrando como el sentir poético, que nació en el seno de Sulmona, trasciende las barreras del tiempo, del espacio y de las culturas.

Palabras clave: Publio Ovidio Nasón, Gonzalo Rojas, Julián del Casal, *tristissima nox*, *amor*, *urbs*, *dii*, tiempo, espacio.

Summary: It is necessary to do a brief study and a comparative analysis of three poets who, although they are separated in time and space, keep a dialogue through the treatment of a common topic: *tristissima nox*. Through the analysis of three poems: Ovid's *Tristium Liber I, Elegia 3*, Julián del Casal's «*Tristissima nox*» in *Mi museo ideal* (1892) and Gonzalo Rojas' *Diálogo con Ovidio* (1999), we will try to demonstrate the intertextual relationships between Latin American's poetical creations and their ovidian source, when we analyse the differences among the mentioned poets. Starting from the concepts: *Amor, Urbs and Dii*,

we will study these three poems demonstrating how the poetic feeling, which was born in the bosom of Sulmona, spreads the temporal, spacial and cultural barriers.

Keywords: Publio Ovidio Nasón, Gonzalo Rojas, Julián del Casal, *tristissima nox*, *amor*, *urbs*, *dii*, time, space.

Con esta comunicación pretendemos establecer el análisis de tres poetas que, a pesar de estar separados por ejes espacio-temporales, establecen un «diálogo» a través del tratamiento de un tema común: la *tristissima nox*. La *tristissima nox* hace referencia a un concepto aún más amplio que es la noción de la *urbs* y, en muchos sentidos, el de la patria. Estos tres poetas se expresarán desde puntos de vista distintos, pues sus contextos espaciales y temporales así lo eran, siendo la patria su máximo referente social, económico y literario.

A menudo, al estudiar la Literatura recurrimos a su historia, en el caso de los movimientos o corrientes literarias partimos, muchas veces, de las circunstancias políticas, sociales y culturales para comprender mejor el significado de esa obra en su contexto. Ahora bien, para abordar la obra de muchos autores, aunque no siempre es imprescindible, sí es importante el conocimiento de las circunstancias vitales e históricas que rodearon su creación poética. Estos tres poemas *III Elegía del Liber I de los Tristia*¹, *Tristissima nox*² y *Diálogo con Ovidio*³, que a continuación analizaremos, vienen a ser la expresión de las circunstancias vitales de tres grandes poetas.

Al igual que los romanos mostraron un despierto interés por la cultura de los griegos y, en especial, por los poemas homéricos, los iberoamericanos continuaron la creación literaria aplicando lo que habían aprendido de la tradición clásica hasta conseguir un producto propio e identificativo de Iberoamérica.

La cultura clásica es modelo de otras muchas culturas y, en este caso, Ovidio dejó su huella en poetas como el chileno Gonzalo Rojas, aunque en su *Diálogo con Ovidio* no encontramos precisamente imitación de la *Elegía III* de los *Tristia* de Ovidio, pero sí vemos como este poeta, diecinueve siglos después, establece conscientemente una relación entre su poema y la fuente, al que él llama *mi Ovidio intacto*⁴. Rojas parte de la fuente latina llegando a adaptar, en diversas ocasiones, los mismos

1. La edición que vamos a utilizar en nuestro trabajo es: P. OVIDIO NASÓN, *Tristezas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2006, pp. 16-21.

2. La edición que vamos a utilizar en nuestro trabajo es: J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, (ed. Á. SALVADOR), ed. Verbum, Madrid, 2001, p. 138.

3. G. ROJAS, *Diálogo con Ovidio*, Albus, México, 2000, p.1.

4. La edición que vamos a utilizar en nuestro trabajo es: G. ROJAS, *Concierto: antología poética (1935-2003)*, (ed. N. Vélez), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 42.

conceptos o imágenes que utiliza Ovidio, pero confiriéndole diferente sentido, si bien muchas de las imágenes de la obra de Rojas se encuentran ya en Ovidio, es indudable que están adaptadas a su propia modernidad.

Una vez más se confirma la hipótesis de la cercana influencia de la antigüedad clásica en Iberoamérica. Nos encontramos ante otros testimonios de la vuelta a la Roma clásica, prefigurada ya en el siglo XIX, pero con algunos cambios en esta visión de la herencia latina. Entre las muchas causas que producen la presencia del mundo grecolatino clásico en Iberoamérica cabe destacar la influencia de los intelectuales humanistas que en dicha región propagaron la búsqueda de la noción de patria desde una propia idiosincrasia, partiendo de los ya conocidos modelos grecolatinos. Transcendiendo así los límites espaciales y temporales llegan a Iberoamérica las obras de algunos iniciadores de nuevas corrientes con el fin de no sólo estudiarlas y leerlas, sino también con el de asentarse en pro de la defensa de lo esencial, de lo inherente al carácter patrio y a su idiosincrasia. Es la literatura de Ovidio una de las fuentes latinas de la que son deudores muchos autores, entre ellos Julián del Casal y Gonzalo Rojas, tal vez, como muchos otros antes, pretendieron tomar lo universal de la literatura ovidiana para traspararlo a su realidad social y temporal y establecieron, de esta manera, un diálogo más allá del tiempo y el espacio.

No podemos hablar de *contrafactum* moderno, pero podríamos entenderlo como una reescritura, aunque no en términos estrictos, de la tercera elegía ovidiana. Sin embargo, entre muchos otros aspectos, ambos poemas adquieren orientaciones distintas, ya que podríamos hablar del hecho de que la obra de Ovidio, y más concretamente la *III Elegía del Libro I de los Tristia* es, sin duda, la fuente o reminiscencia inspiradora de Rojas y por ello nos centraremos en las relaciones intertextuales que se dan en la obra.

Rojas utiliza la ironía, y para llegar a comprenderla es necesario conocer la tradición de la que parte, lo que nos lleva a afirmar que el *Diálogo con Ovidio* de Gonzalo Rojas no se completa sin la *III Tristia del Liber I* de Ovidio, pues el «diálogo» del que hablamos es un diálogo intertextual entre ambos poemas.

TRISTISSIMA NOX

El tercer vértice de este triple diálogo poético lo constituye Julián del Casal, uno de los muchos poetas que habían retomado la tradición de la *tristissima nox* —y no se da el mismo caso en el poema homónimo de Gutiérrez Nájera⁵.

Verdad es que se podría pensar que no hay relación directa entre el poema del cubano con los anteriores, pero también es cierto que se puede atisbar que

5. «La noche formidable: hay en su seno/formas extrañas, voces misteriosas; /es la muerte aparente de los seres» en «Tristissima nox» en *El modernismo II: una antología*, (ed. V. POLO GARCÍA), Edición del Centenario, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 20-22.

dichos versos expresan parte de una misma idea. La recurrencia de tópicos no implica que la fuente esté en otro poeta, pero los cánones de ambos textos tratan el mismo tópico, la *tristissima nox*, y lo abordan desde un mismo sentir.

Bien conocida es, en la biografía de Ovidio, la parte en la que el ilustre poeta fue exiliado por decreto de Augusto, hecho del cual no tenemos testimonio histórico exceptuando las propias palabras del poeta de Sulmona. La condena de César a vivir desterrado lejos de su Roma es un suceso que marcó su existencia, siendo su Elegía III la expresión de una, quizá la que más, de las noches más dolorosas de su vida. No vamos a entrar en detalles de ese aspecto biográfico ni en la problemática con respecto al exilio de Ovidio. En el año 8 d. C. Ovidio se vio forzado al exilio⁶; su libro *Tristia* está impregnado de ese sentimiento nostálgico y triste que le produce el estar lejos de su patria. Partiendo de este hecho crucial, la descripción es el presagio de los versos de los días y las noches tristes desde Ponto.

Encontramos, de nuevo, la existencia de ciertos paralelismos entre el poeta chileno Gonzalo Rojas y *su Ovidio*, ya que a finales del siglo XX el golpe militar llevado a cabo por Augusto Pinochet lleva al exilio al comprometido poeta. Claudio Guillén habla de cómo «la interhistoricidad examina en primer lugar las distintas respuestas surgidas en diferentes periodos –no necesariamente próximos ni sucesivos, ni progresivos– a un mismo campo de experiencia...»⁷. Estos poetas tienen en común más de lo que aparentemente parece: el exilio por causas políticas, la vida entregada a la literatura... Claudio Guillén sintetiza de la mejor manera el sentir de los exiliados, así podemos leer:

«El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansó la vida cotidiana. Es la crisis que vivió Ovidio, y siglos después, tantos otros, como sobre todo el moderno poeta o intelectual exiliado sin salir de su país, desterrado por su propia voluntad...»⁸.

Esta situación es la que posiblemente hace referencia a la que pudieron vivir los iberoamericanos Rojas y Casal, aunque este último se exilió en su propia soledad interior. Este exilio de soledad que vivió Casal en su patria cubana es interior porque le hace sentirse en la «noche de soledad»⁹ o, como él mismo titula, en *tristissima nox*, una soledad equiparable a la de un exiliado y que

6. A. ALVAR EZQUERRA «los investigadores coinciden en señalar que el motivo debió estar directamente relacionado con la persona del propio Augusto...» en *Historia de la literatura latina*, ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 223.

7. C. GUILLÉN, *Múltiples moradas*, ed. Tusquest Editores S. A. Barcelona, 1998, p. 37.

8. *Ibid.*

9. J. M. MONNER SANS, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, Colegio de México, 1952, p. 175.

perturba de igual forma su alma. Pero Ovidio, como admitimos la mayoría, sufrió una auténtica *deportatio*, que supone el destierro más severo, el exilio perpetuo. Rojas también estuvo exiliado de su patria con toda la pesadumbre y melancolía que ello produce.

Compartimos la opinión de otros cuando afirmamos que «el Ovidio de estas elegías resulta sorprendentemente moderno...»¹⁰. Por eso, no es extraño que Rojas identificara su sentimiento con el contenido en la *III Elegía de los Tristia del Liber I*. Rojas vive el exilio, la lejanía forzada de su patria y, siendo éste un gran conocedor de la literatura clásica, se cuestiona la supervivencia o no del concepto de *urbe*.

En Gonzalo Rojas destaca la influencia del poeta latino Ovidio hasta en el hecho de que en su poema encontramos desgranados todos aquellos puntos que Ovidio cita en su tercera elegía, entre ellos citaremos los conceptos: *Urbs*, *Amor* y *Dii*. Ciertamente es que apreciamos una admiración del poeta chileno hacia aquella esplendorosa época romana, pero también encontramos una evolución o adaptación, inevitablemente histórica, de estos conceptos. Y en último extremo la oposición civilización y barbarie, presente también en Ovidio.

URBS

En primer lugar, podemos ver una clara evolución en todo lo relativo al concepto de *Urbs*, ya no sólo porque Roma no es la urbe de Rojas, sino porque la urbe, —si es que hay urbe—, ha cambiado.

Rojas nos habla de la degeneración, de la corrupción del hombre, pero ese *diálogo* casi a lo divino con Ovidio, termina por apaciguarlo: el mundo, el universo continúan su marcha. Irónicamente exclama «todo anda bien»¹¹. Aunque el hombre sea corrupto y siempre haya guerras, las estrellas siguen en el mismo lugar y el universo no se detiene ante tales circunstancias. La realidad siempre impera y esa realidad capitalista de la que Rojas se exilia es una realidad degradada que le pesa.

De nuevo, ese realista pero irónico verso que afirma con calma que «todo anda bien» describe el mundo de Rojas, nos evoca en un trazo mental su Urbe, nos acerca a Chile, a Iberoamérica, con la riqueza del bullicio, lo caótico de sus calles y como escribe su pluma:

«el desparramo/ de la gente, los corrales/ enloquecidos de los Metros fuera de madre de/ Ninive a New York a la siga/ de la usura...»¹².

10. J. GONZÁLEZ VÁQUEZ, *La poética ovidiana del destierro*, Biblioteca de Estudios Clásicos, Universidad de Granada, 1998, p. 16.

11. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42.

12. *Ibid.*

Entre las numerosas entrevistas realizadas al hijo de Rojas nos sorprende la similitud de las palabras de éste en la revista *El Mercurio*, en la que afirma que su padre «echaba de menos el ruido de las calles, la voz de la gente...»¹³

El tema de la *urbe* es entendido por Ovidio y Rojas como una extensión del concepto de patria, aunque a Rojas lo que más le choca es que lo auténtico, la entidad, la esencia que le daba a Roma la fuerza de *Urbs* suprema se pierda en su cercana Iberoamérica a favor del caos, de la mezcla racial y social, pero sin oposición expresa a la misma. De la misma manera que podemos decir de la obra de Ovidio, justamente observamos que la de Rojas forma parte de un cuadro realista, reflejo de las calles de la ciudad atestadas del bullicio de gente diversa.

Rojas juega a lo antitético en varios de sus versos, «aparentemente no se ve/ pero se ve...»¹⁴ o cuando escribe que «no es lo que es o/ lo que no es...»¹⁵, porque es inevitable la aparición de la antítesis en la vida cotidiana y la utiliza para mostrar parte de esa auténtica realidad que trasciende los límites lingüísticos.

Rojas ejerciendo de poeta crítico y con espíritu enteramente realista calca ese mundo en el que los árboles siguen anclados a sus raíces, sigue hablando de soledad, pero también se sigue amando. Los árboles, la soledad o el amor, ya sean en tiempos del romano Ovidio o del chileno Rojas hacen experimentar en poetas de épocas distintos sentimientos similares, con perspectivas diferentes.

El tercer poeta interlocutor de esta conversación entre poetas, Julián del Casal, no contesta al tema de la urbe de una forma explícita como el otro poeta hispano.¹⁶ En Casal no hay urbe sino un espacio natural de sonidos inquietos producidos por el *viento*, producidos por personificaciones de una «*onda marina que solloza*» impregnándose el entorno de su sentir. La *tristissima nox* de Casal es oscura; pero esa noche de soledad terminará con «*la llama de escondido faro/ que con sus rayos fúlgidos alumbró/ el vacío profundo de mi alma.*»¹⁷

Casal consigue, en los catorce versos de un soneto, transmitir la fuerza de un sentimiento desamparo y soledad. Ovidio sigue los cánones métricos para encauzar su poesía, habiendo en él una mirada constante hacia los excelsos patrones poéticos. Rojas estructura su *Diálogo* como un lamento donde la expresión «*ei mihi*»¹⁸ es el sintagma que se repite y estructura el poema. En esa queja se observa de forma más clara el lamento del autor chileno.

13. M. SIMONETTI, «El despertar del poeta» en: *El Mercurio*, 27 de enero de 2001. Disponible en Web: <http://www.letras.s5.com/rojas42.htm> [consulta 15 Abril 2009].

14. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42.

15. *Ibid.*

16. E. BAEZA ANGULO afirma: «*particular interés tiene la elegía III con la última noche pasada en Roma, que en cierto modo sigue la narración in medias res de los dos primeros libros de la Eneida de Virgilio...*» en *Tristia*, ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2005, p. XVIII.

17. J. DEL CASAL, *Op. Cit.*, p. 138.

18. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42.

AMOR

En cuanto al tema del *amor*. En Ovidio es Fabia su *amans uxor* la que representa el comportamiento de la perfecta esposa dolida por el destierro de su marido y dispuesta a llegar a tierras inhóspitas por su amor, dejando atrás su casa y su patria. En Rojas ese amor ha cambiado y encontramos: «la obsesión/ de la muchacha flexible que me fue locura/ a los dieciséis...»¹⁹. En Ovidio aparece la imagen arquetípica del amor y en Rojas destacamos la originalidad del tratamiento del tema amoroso lejos de los tópicos, como una «obsesión» o deseo por una muchacha que él veía correr por la playa en su adolescencia. En Casal el poema comienza con las palabras «Noche de soledad...» y termina con el mismo sentimiento «el vacío de mi alma» encontramos *vacío* o ausencia total de amor.

DII

Otro elemento que subraya la cercanía del yo poético entre Ovidio y Rojas es la alusión a los *dii*, a los dioses; Ovidio les implora, plasmando así una realidad común de su época, algo inherente al espíritu de sus coetáneos. En cambio, Rojas en el recorrido por su realidad social y de sus circunstancias, afirma: «...*el riquerío/ contra el pobrerío del planeta, la dispersión/ de los dioses...*»²⁰.

Ovidio y Rojas, dados a la mitología ambos, coinciden una vez más en invocar a los dioses incluido el mismo, Júpiter. Ovidio nos habla de Júpiter diciéndonos que «...*aun golpeado por los rayos/ de Júpiter vive pero él mismo es desconocedor de su vida*»²¹, mientras que Rojas aclama: «...*todo el uranio/ de los bombarderos contra Júpiter... todo anda bien/ en la Urbe, todo y todo.*»²² Ambas referencias se adecuan a sus respectivos mundos. Julián del Casal parece ausentarse del diálogo cuando obvia a los dioses y al amor, recurriendo a su desdicha y desesperación como causantes de una soledad en vida, mientras que es la naturaleza a la que se acerca por libre elección. Julián del Casal escribe «sólo mi pensamiento vela en calma»²³.

MUERTE EN VIDA

Hay, pues, una relación directa entre estos temas; el exilio en Ovidio y Rojas o la soledad en Casal con lo que podríamos considerar un subtema: la muerte en vida. En la *III Elegía* encontramos un Ovidio realista que habla de sí mismo, que

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

21. P. OVIDIO NASÓN, *Op. Cit.*, p. 16, v. 11.

22. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42, v. 34-39.

23. J. DEL CASAL, *Op. Cit.*, p. 138, v. 11.

no canta al emperador, a la belleza o al amor –al menos explícitamente–, sino que siente dolor por no poder vivir en la tierra que le vio nacer. Ovidio se siente muerto en vida, «*non aliter stupui, quam qui Iouis ignibus ictus/ uiuit et est uitae nescius ipse suae*»²⁴. Esa *tristissima nox* es el escenario de la muerte del poeta, de un poeta pasado, pues su poesía ya no será la misma. Hay un antes y un después de aquella noche. Es la noche de su muerte o final «*supremum tempus*»²⁵, «*finibus extremae iusserat*»²⁶, «*adloquor extremum*»²⁷. Con el adjetivo *extremae* hace explícito el final de una etapa, el último momento de su vida en Roma, estableciéndose esa muerte en vida. Esa nostalgia produce el dolor de dejar lo que fue su vida para convertir aquello que tanto amó en un lejano pasado al cual no se podrá retornar «*cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui*»²⁸. Esa muerte en vida es el sentimiento que posteriormente le lleva a hablar de los sentidos y del sufrimiento, e incluso, corporal y no sólo anímico.

El lamento presente en los poemas de Ovidio y Casal es reflejo de su yo poético. Casal expresa su hastío y angustia por la circunstancia vital, habiendo una estrecha correlación con esa *tristissima nox*. El poeta cubano Casal entiende el sueño como esa muerte en vida, por ello así afirma «Mientras el sueño bajo el firme amparo/ todo yace dormido en la penumbra.»²⁹. La poesía de Casal habla de desesperación y muerte, a pesar de los elementos modernistas no son ajenos la riqueza y el colorido de sus versos, en los que influencias parnasianas están en aras de la expresión perfecta hasta llegar a la utilización de elementos simbolistas buscando la musicalidad del verso. Este poeta, al igual que Martí, buscaba la identidad nacional, la identidad de lo esencialmente cubano, aunque se dejaba guiar por fuentes grecolatinas, pues observamos el recurso mitológico en sus versos y además son numerosos los poemas cuyos títulos son ecos de esta herencia. Encontramos la herencia clásica de la concepción de la vida como algo trágico, lo que nos hace pensar en Ovidio. Casal siguiendo líneas todavía románticas concibe ese dolor humano como algo sombrío, estático y dormido. El arma de Casal es la sombra.

El tópico del cuerpo sin alma o del cuerpo vacío es tratado en los tres poetas; en Ovidio «*uiuit et est uitae nescius ipse suae*»³⁰, a su modo Rojas habla de «casa hueca sin aire»³¹ y en Casal leemos «el vacío profundo de mi alma»³².

En los tres poetas encontramos imágenes coincidentes como, por ejemplo, la dicotomía noche-alba. Estas imágenes también aparecen en otros autores pero es

24. P. OVIDIO NASÓN, *Op. Cit.*, p. 16, v. 11-12.

25. *Ibid.*, v. 2.

26. *Ibid.*, v. 6.

27. *Ibid.*, v. 15.

28. *Ibid.*, v. 3.

29. J. DEL CASAL, *Op. Cit.*, p. 138, vv. 9-10.

30. P. OVIDIO NASÓN, *Op. Cit.*, p. 16, v. 12.

31. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42, vv.16-17.

32. J. DEL CASAL, *Op. Cit.*, p. 138, v.14.

la conjunción Rojas-Ovidio la que nos concierne en este momento, encontrando una influencia generalizada del poeta romano en el poeta chileno. El sentimiento de soledad de Casal en su *Tristissima nox* es equiparable al dolor por el exilio de Ovidio, y su sentir, le crean un *vacío profundo* que le hace fijarse en lo cercano, en la naturaleza y en lo universal. Asimismo, debemos destacar la recurrencia a la noche, siendo éste un recurso inherente a la nostalgia de los poetas, pues si con la noche comienzan las añoranzas, los recuerdos y las tristezas, el pesimismo procede del sentimiento que produce el abismo de la noche y la temible oscuridad. Pero todos estos sentimientos lúgubres acaban con el nacimiento del nuevo día, con el amanecer, con la aurora o los rayos del alba, según elija el poeta, porque hacen despertar al que se lamenta y enfrentarse con la realidad, llevando al hombre a actuar según los designios del azar o bien según los deseos de un príncipe, de un tirano o del alma. El dolor de los poetas los hermana en el tiempo y en el espacio, en un diálogo poético próximo en el sentimiento y en la emoción.

En una *tristissima nox* se resume la nostalgia por la *urbs* y por la patria, ya sea desde la noche en la que debe dejarse la patria, desde el exilio interior o desde el otro lado del mar.

CONCLUSIÓN

En definitiva, la tristeza como sentir universal se ha plasmado en la literatura de diferentes modos pero hay un elemento que cohesionan el tratamiento poético en estos tres poetas: la noche. Estos poemas constituyen un auténtico centro de realismo y sinceridad, la poesía es consuelo de su soledad como rasgo de poesía autobiográfica.

Aunque el modernismo rechazara la imitación de modelos como vía de expresión, al mismo tiempo, sintió la necesidad de volver la vista atrás, tomando como referencia los clásicos. La cultura grecorromana es, en gran medida, responsable de la nobleza de la literatura Iberoamericana pues parten de la lectura de los clásicos, siendo su motivación, lejos de la *mimesis*, lograr alcanzar una obra genuina y peculiar de la identidad latinoamericana en este proceso, en el que las literaturas clásicas llegaron a trascender épocas, barreras geográficas y estilos. Se busca en estas culturas lo incontaminado, lo universalizable, lo bueno, lo natural, lo más primitivo: el hombre, la patria. La influencia latina resulta enriquecedora por la retórica y las constantes referencias mitológicas.

Cada composición es un mundo o un microcosmos aparentemente cerrado. El tema está tratado de forma contrapuesta. En Rojas encontramos lo que en su momento hizo Ovidio, la ruptura y, a la vez, la asimilación de modelos previos. En *Diálogo con Ovidio* el tratamiento del tema que hizo Ovidio a través de una modernidad intencionada, presenta novedosas ambigüedades simbolistas. El diálogo entre estos poetas se consigue mediante preguntas retóricas además del común sentir y de la nostalgia por la patria.

Ovidio desde esa *tristissima nox* vuelve sus ojos hacia la *Urbs*, hacia Roma, que dentro de su momento histórico encarna la cúspide de los valores sociales y es la representación del Imperio y de la civilización latina. Por ello, se despidió de sus edificios, de sus amigos hasta de sus dioses, que espera volver a ver sin perder la esperanza. Pero Rojas, a pesar de la distancia geográfica o la barrera temporal también retoma el tema de la Urbe con el tono ya de su época, sin dejar de hacernos caer en la comparación de las mismas, pues son entidades distintas. Distinguimos en Rojas la evolución del concepto de urbe, a pesar de que no puede ocultar su admiración por la *urbs* romana, es consciente de que todo sigue funcionando aunque ya no existe esa noción antigua de Urbe. El poeta afirma descorazonado que «...no hay Urbe, hay/ estrépito y semáforos hasta las galaxias pero no/ hay Urbe...»³³. Rojas revela una realidad y es que la ciudad, como tal, ha cambiado, el amor patrio a lo propio ha permutado. Rojas lanza la pregunta retórica a Ovidio tras su lectura en el amanecer, aclimatado en similares circunstancias a las descritas en la tercera elegía:

«Ovidio, ¿me oyes, estas ahí en
la dimensión del otro exilio más allá del Ponto, en la imago
tristissima de aquella noche, o
simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca
hubo Urbe ni
imperio con
todas las águilas?...»³⁴

En definitiva, se puede constatar que Rojas entabla un *diálogo* a través del tiempo asumiendo los cambios temporales, espaciales, las circunstancias históricas y las metamorfosis psicosociales. A pesar de ello, el sentir del hombre, el yo poético no ha cambiado. De la misma manera que en el siglo XIX, el premodernista Julián del Casal bebió de fuentes externas, buscando su propia idiosincrasia, también en el siglo XX, Rojas tomó como modelos los paradigmas de la Grecia y la Roma clásicas para empuñarlos como arma de modelo de libertad. Tal vez, podríamos hablar de un diálogo legado generacionalmente de poesía revolucionaria.

Por lo tanto, Ovidio como ya hizo con su *Ars Amandi* o con sus *Metamorfosis*, también consigue con los *Tristia* y, en concreto, con la *III elegía del Liber I*, proclamarse modelo hegemónico. Pues su lamento por el exilio que debe acatar y predicción de lo que sentirá al estar lejos de su patria en aquella *tristissima nox* siempre será punto de partida y análisis para la creación poética. Así pues, cada vez que surja entre los versos de poetas el tema del dolor por el destierro, dolor en la *tristissima nox* estará presente Ovidio.

33. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 42, vv. 40-42.

34. *Ibid.* vv. 53-59.

«Te estoy leyendo al alba.»³⁵

«*Iam prope lux aderat...*»³⁶

Publio Ovidio Nasón (43 a. Chr. n. - ca. 17 p. Chr. n.) Poeta romano:
Tristia III (Liber I)³⁷

«*Cum subit illius tristissima noctis imago,
qua mihi supremum tempus in Vrbe fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.
Iam prope lux aderat...*

*Vt tamen hanc animi nubem dolor ipse remouit,
et tandem sensus conualuere mei,
adloquor extremum maestos abiturus amicos,
qui modo de multis unus et alter erant.[...] »*

Julián del Casal (1863-1893) Poeta cubano:
TRISTISSIMA NOX³⁸

Noche de soledad. Rumor confuso
hace el viento surgir de la arboleda,
donde su red de transparente seda
grisácea araña entre las hojas puso.

Del horizonte hasta el confín difuso
la onda marina sollozando rueda
y con su forma insólita, remeda
tritón cansado ante el cerebro iluso.

Mientras del sueño bajo el firme amparo
todo yace dormido en la penumbra,
sólo mi pensamiento vela en calma,

como la llama de escondido faro
que con sus rayos fúlgidos alumbraba
el vacío profundo de mi alma.

35. G. ROJAS, *Op. Cit.*, p. 14.

36. P. OVIDIO NASÓN, *Op. Cit.*, p. 16.

37. P. OVIDIO NASÓN, *Tristezas*, ed. cit.

38. J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, (ed. Á. SALVADOR), ed. cit.

Gonzalo Rojas (1917-) Poeta chileno:

DIÁLOGO CON OVIDIO³⁹

(Cum subit illius tristissima noctis *imago*
quae mihi supremum tempus in Urbe fuit.. .)

Leo en romano viejo cada amanecer
a mi Ovidio intacto, ei *mihi*,
ay de mí palomas,
cuervas más bien, pájaras
aeronáuticas, ya entrado
el año del laúd del que no sé
pero sé el minuto.
Escriban
limpio en el mármol: aquí yace
uno que no nació pero ardió
y ardió por los ardidos.
Todo anda bien, el universo
anda bien, las estrellas
están pegadas a ese techo
remotísimo, mismo este árbol
parado ahí en sus raíces que esta casa
hueca de aire, misma la obsesión
de la muchacha flexible que me fue locura
a los dieciséis, la que aparentemente no se ve
pero se ve, merenía
y turquesa y piernas largas que va ahí
corriendo por esa playa vertiginosa donde no hay nadie
sino una muchacha velocísima encima de
la arena del ventarrón, corriendo.
Ei mihi: pero el horror
Ovidio mío no es lo que es o
lo que no es sino el desparramo
de la gente, los corrales
enloquecidos de los Metros fuera de madre de
Nínive a New York a la siga
de la usura como dijo Pound, el riquero
contra el pobrerío del planeta, la dispersión
de los dioses, todo el uranio

39. G. Rojas, *Concierto: antología poética (1935-2003)*, (ed. N. VÉLEZ), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.

de los bombarderos contra Júpiter, sin hablar
 de la servidumbre del seso
 a cuanta altanería, llámese
 computación o parodia,
 todo anda bien
 en el Urbe, todo y todo.
 Pero no hay Urbe, hay
 estrépito y semáforos hasta las galaxias pero no
 hay Urbe, falta
 el placer de ser sin miedo al
 pecado del psicoanálisis, el páramo
 de los rascacielos es mísera opulencia, el mismo amor
 que amaste pestilencia seca del rencor, y
 ya en el orden del cuerpo ¿dónde esta el cuerpo?,
 la nariz que fuiste ¿dónde?, y tú sabes de nariz, ¿la oreja
 de oír dónde?, ¿el ojo
 de ver y de transver? No hay visiones
 a lo Blake sino hoyo
 negro, Publio
 Ovidio, ¿me oyes, estas ahí en
 la dimensión del otro exilio más allá del Ponto, en la *imago*
 tristissima de aquella noche, o
 simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca
 hubo Urbe ni
 imperio con
 todas las águilas? ¿Sólo el Tiber
 quedó? Aquí andamos
 como podemos: hazte *puer*
 otra vez para que nos entiendan el respiro
 del ritmo. Ya no hablamos en portentoso como entonces
 latín fragante sino en bárbaro-fonón. Piénsalo.
 Te estoy leyendo al alba.

(*Iam prope lux aderat...*)

EDICIONES UTILIZADAS

- G. ROJAS, *Diálogo con Ovidio*, Albus, México, 2000.
- G. ROJAS, *Concierto: antología poética (1935-2003)*, (ed. N. Vélez), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- J. DEL CASAL, *Poesía completa y prosa selecta*, (ed. Álvaro Salvador), ed. Verbum, Madrid, 2001.
- J. M. MONNER SANS, *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, Colegio de México, 1952.
- P. OVIDIO NASÓN, *Tristezas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- A. ALVAR EZQUERRA, *Historia de la literatura latina*, ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- A. M. GONZÁLEZ DE TOBÍA, «Tradición clásica en Iberoamérica» en *América Latina y lo Clásico*, ed. Sociedad Chilena de Estudios Clásicos, Santiago de Chile, 2003.
- C. GUILLÉN, *Múltiples moradas*, ed. Tusquest Editores S. A. Barcelona, 1998.
- El modernismo II: una antología*, (ed. Victorino Polo García), ed. del Centenario, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- J. GONZÁLEZ VÁQUEZ, *La poética ovidiana del destierro*, Biblioteca de Estudios Clásicos, Universidad de Granada, 1998.
- M. C. IGLESIAS MONTIEL Y R. M^a ÁLVAREZ MORÁN, *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del tercer milenio*. Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos, tradición greco-latina ante el siglo XXI, (La Habana 1998), Murcia, 1999.
- M. SIMONETTI, «El despertar del poeta» en: *El Mercurio*, 27 de enero de 2001. Disponible en Web: <http://www.letras.s5.com/rojas42.htm> [consulta 15 Abril 2009].

LA RECEPCIÓN DE LUCANO EN BORGES:
EL CASO DE *THERE ARE MORE THINGS**

JESÚS BARTOLOMÉ
Universidad del País Vasco/EHU

Resumen: El propósito de este trabajo es el de analizar el significado de un caso concreto de la recepción de Lucano en la obra del escritor argentino J. L. Borges: la cita de la *Farsalia* (IX 719) que se encuentra en el relato titulado «There are more things», incluido en *El Libro de Arena* (Buenos Aires, 1975), para describir la naturaleza del personaje Max Preetorius venido de otros mundos. Para llegar a este punto haremos un estudio general de la recepción de Lucano en la obra de J. L. Borges.

Palabras Clave: Literatura fantástica, Recepción, Intertextualidad, Lucano, Borges.

Summary: In this essay an specific example of the Lucan's reception in the Argentine writer J. L. Borges' work is analyzed: The quotation from the *Civil War* (IX 719) included in «There are more things», the third story of *The Book of Sand*, in order to describe Max Preetorius, the extraterrestrial being who lives in the house of the protagonist's ancestors. A general study of the intertextual relationship between both authors is previously made.

Keywords: Fantastic Literature, Reception, Intertextuality, Lucan, Borges.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto del MICINN HUM2007-64581/FILO y en el grupo de investigación de la UPV/EHU GIU-07-26.

1. El presente estudio pretende explicar el valor literario de un caso concreto de la recepción de Lucano en la obra del escritor argentino, tratando de llenar parcialmente el vacío existente en el estudio de la relación entre estos dos escritores. Aunque no entra dentro de nuestro propósito la recopilación exhaustiva y el comentario de todas las citas o referencias a Lucano o la *Farsalia*, como se ha hecho con los autores clásicos más importantes cuya presencia en la obra del argentino es mucho más patente y productiva¹, resulta obvio que para llegar a nuestro objetivo es necesario realizar un análisis previo de esa relación —tanto en lo que se refiere a su extensión como a sus características— en el conjunto de la obra de J. L. Borges que nos permitirá contextualizar adecuadamente dicho uso.

Lo llevaremos a cabo mediante el examen las relaciones intertextuales de la producción de ambos, tomando en consideración las consecuencias literarias de la recepción de uno en la obra del otro. Hemos de señalar desde el principio que empleamos tanto el término intertextualidad² como el de recepción³ en el sentido técnico en que se usa en los estudios literarios.

2. La variedad de géneros cultivados por Borges, la poesía, el ensayo múltiple en sus formas y contenidos, el relato, determina en gran medida la complejidad y diferencias de sus usos. Podemos señalar que en todos ellos aparece el nombre de Lucano o el de su obra⁴, sin embargo su empleo en las obras de ficción del

1. García Gual lo estudió en su artículo «Borges y los clásicos de Grecia y Roma», *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp. 321-345, en el que no menciona a Lucano, y más recientemente F. GARCÍA JURADO en su *Borges, lector de la Eneida*, Madrid 2006.

2. Remitimos para una definición del término y su empleo en los estudios clásicos a D. FOWLER, «On the Shoulders of Giants. Intertextuality and Classical Studies», *MD* 39(1997), pp. 13-34.

3. Ch. MARTINDALE, «Reception», C. W. Kallendorf, *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford 2007, pp. 297-311, y la introducción de L. HARDWICK, *Reception Studies, G&R New Surveys on the Classics*, nº 33, Oxford 2003, ilustran estos conceptos y sus posibilidades frente a otros como el de tradición clásica.

4. Mientras que diccionarios como el de E. FISHBURN, P. HUGHES, *A Dictionary of Borges*, Duckworth 1990, ni siquiera recoge entre sus entradas la correspondiente a Lucano o *Farsalia*, El *Index to Borges on-line* de la Universidad de Pittsburg (http://www.borges.pitt.edu/search_borges.php) ofrece 31 referencias en total: **PHARSALIA**: OC, Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974. 667. OCC, Obras completas en colaboración. Buenos Aires: Emecé, 1979. 573, 593, 594, 669. NED, Nueve ensayos dantescos. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. 103. P, Prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. 36, 174. PB, Páginas de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Celtia, 1982. 185. **LUCANO**: OC, Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974. 249, 662, 667, 937. OCC, Obras completas en colaboración. Buenos Aires: Emecé, 1979. 593, 669, 956. C, La Cifra. Buenos Aires: Emecé, 1981. 17. El libro de las ruinas, CS, El círculo secreto. Buenos Aires: Emecé, 2003. 158. El libro de las ruinas, CS, El círculo secreto. Buenos Aires: Emecé, 2003. 158. Magias parciales, CQ, Cervantes y el Quijote. Buenos Aires: Emecé, 2005. 53. CV, This Craft of Verse. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 71. LA, El libro de arena. Buenos Aires: Emecé, 1975. 77. NED, Nueve ensayos dantescos. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. 98, 103, 133. P, Prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975. 36, 121, 174. SN, Siete noches. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1982. 49. El concepto de una academia y los celtas, TR3, Textos recobrados 1956-1986. Buenos Aires: Emecé, 2004. 96. A propósito de un homenaje a Francia, TR3, Textos recobrados 1956-1986. Buenos Aires: Emecé, 2004. 255.

argentino resulta casi nulo. Conviene aquí hacer un breve alto para reflexionar sobre la recepción selectiva que ha hecho Lucano el escritor argentino. Y es aquí donde importa señalar la apreciación definitiva que establece⁵. Un recorrido somero permite clasificar la mayor parte de las referencias a Lucano en tres apartados:

– El poeta y su estilo

En la poesía y en diversas obras de carácter ensayístico pero también en sus poemas se refiere a las características literarias de Lucano que le parecen más destacables; una de las más significativas se encuentra en su Prólogo a *Thomas. Carlyle, De los Héroeos (Obras Completas IV, p. 39)*, donde expresa la originalidad del planteamiento destacando, con agudeza, uno de sus rasgos esenciales:

En el canto primero de la *Farsalia* ha grabado Lucano esta clara línea: *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* (La causa del vencedor fue grata a los dioses, pero la del vencido, a Catón), que postula que un hombre puede tener razón contra el universo. Para Carlyle, en cambio, la historia se confunde con la justicia. Vencen quienes merecen la victoria, principio que revela a los estudiosos que la causa de Napoleón fue intachable hasta la mañana de Waterloo e injusta y detestable a las diez de la noche.

En otras ocasiones nos habla de su condición de clásico uniéndolo a autores como Homero o Virgilio⁶. Con ello señala la alta consideración en que tiene al poeta cordobés, al integrarlo junto a los autores más representativos de la Antigüedad clásica: Pero de forma más reiterada incide en considerar su estilo («Francisco de Quevedo, Prosa y verso», en *OC IV*, p. 113: «El español [de Quevedo], en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata...») como prefiguración de la literatura española:

Por Séneca y Lucano, de Córdoba.
Que antes del español escribieron
toda la literatura española.
«Otro poema de los dones» (*La cifra*)

5. Sobre la importancia de la intertextualidad en Borges y los usos teóricos que se han hecho sobre su obra, cf. M. LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris 1990, y también J. PÉREZ ALBERTO, *Poética de la prosa de J.L. Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Madrid 1986.

6. Así en poemas como «Descartes» (*El otro, el mismo*), «Otro poema de los dones» (*La Cifra*) o «De la diversa Andalucía» (*Los Conjurados*).

Así como Lucano y Séneca ya prefiguran en latín la literatura española cabrá decir que hay una literatura francesa antes del francés. («A propósito de un homenaje de Francia», *Textos Recobrados* III, p. 255)

– La traducción de la *Farsalia*

Borges aprendió latín y lo conoce⁷ y en lo que se refiere a la *Farsalia*, la cita en castellano, aunque combina las traducciones que pueden corresponder al escritor, con la que hiciera de la *Farsalia* Juan de Jáuregui en 1641 (publicada póstumamente en 1684). Así la utiliza en las largas citas de Lucano incluidas en su *Manual de Zoología Fantástica* (1957), después *Libro de los seres imaginarios* (1967), escrito en colaboración con Margarita Guerrero, cuando recuerda algún pasaje de Lucano, aunque su uso sea selectivo. Borges, además, se refiere a ella, para exponer sus particulares ideas sobre la traducción en diversas ocasiones⁸.

– El universo fantástico

Lo que podemos denominar el universo fantástico o maravilloso⁹ es el ámbito de mayor presencia de Lucano. Por ello no sorprende que sea especialmente utilizado en *El libro de los seres imaginarios* (7 referencias). Dentro del mismo universo se encuadran las 4 referencias que encontramos en *Nueve ensayos dantescos*, así como las alusiones dispersas a lo largo de su obra al carácter fantástico de la *Farsalia* («Magias parciales del Quijote» en *Otras inquisiciones*) o algunos aspectos que se encuadran en este ámbito, como la reflexión sobre el más allá: particularmente curiosas son las palabras que dedica a las creencias de los celtas en «El concepto de una academia y los celtas» (*Textos recobrados III*, p. 96):

En cambio los celtas también sintieron la naturaleza como algo vivo, pero sintieron también que esas presencias sobrenaturales podían ser benignas; es decir, el mundo fantástico celta es un mundo de demonios y de ángeles. Podríamos hablar del *otro*

7. Aunque lamenta sus deficiencias en él, como recoge C. GARCIA GUAL, art. cit. p. 339.

8. Así se pronuncia en «Prólogo a la traducción de W. Whitman», *Prólogos con un prólogo de Prólogos* (OC IV p. 160): «El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes de que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con la *Farsalia* o Chapman, Pope y Lawrence con la *Odisea*». Vuelve sobre dicha traducción en «La música de las palabras y la traducción», en *Arte poética*, Barcelona 2001 (trad. de J. Navarro), p. 90.

9. Entendido en este caso el término en su sentido amplio, sin las delimitaciones que señaló T. Todorov y que empleamos en otras ocasiones.

mundo; esta frase, muy común ahora creo que aparece por primera vez en Lucano, al referirse a los celtas¹⁰.

Dentro de este apartado cabe encuadrar la presencia de Lucano en el texto de Borges que vamos a analizar, pues se encuentra en una obra que pertenece a este género si entendemos el término en su sentido amplio. La cita de los clásicos en este tipo de literatura, a menudo considerado marginal, no carece de extensión y significado, como ha estudiado F. García Jurado, y cobra especial interés sobre todo si se entiende como «una relación dialógica entre las obras antiguas y las modernas», de acuerdo con las palabras del autor señalado¹¹.

3. Tras este preámbulo pasamos ya al texto de Borges elegido. El relato que vamos a considerar es el titulado *There are more things*, un texto cargado de intertextualidad desde su paratexto principal, el título, que remite a un verso de Shakespeare¹². Está concebido, además, como imitación de H. P. Lovecraft, según se enuncia en la dedicatoria: «a la memoria de H. P. Lovecraft», y en el epílogo:

El destino que, según es fama, es inescrutable, no me dejó en paz hasta que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula *There are more things*.

Es por tanto una obra que se inscribe, según manifiestan los últimos paratextos citados¹³, dentro de un género determinado: el del horror sobrenatural, por citar la denominación que el propio Lovecraft emplea en su reflexión teórica¹⁴. La incorporación de la cita¹⁵ de Lucano, al ser la única que encontramos en una obra puramente de ficción¹⁶, le proporciona una dimensión especial, pues contribuye su presencia a la creación del universo ficcional del relato. Pero veamos cómo

10. La expresión se encuentra en Luc., I 457 y VIII 315.

11. «Literatura antigua y modernos relatos de terror», *Nova Tellus* 26 (2008), p. 173.

12. Se encuentra en *Hamlet*, acto I, escena V: *Horatio: O day and night, but this is wondrous strange! / Hamlet: And therefore as a stranger give it welcome. / There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.* (Hay más cosas en la tierra y en el cielo, / Horacio, de las que tu filosofía pudo inventar. La traducción es de M. A. Conejero, Madrid 1995)

13. Según la nomenclatura utilizada por G. GENETTE, *Umbrales*, México 2001 (trad. de S. Lage).

14. *The Supernatural horror in literature*, 1927 traducido al castellano como *El horror en la literatura*, Madrid 1984 (trad. de F. Torres Oliver).

15. De acuerdo con S. N. BAREI, *Borges y la crítica*, Madrid 1999, p. 75: La utilización de la cita tiene sin embargo, un status ambiguo pues, por un lado, el autor desaparece detrás de la cita, pero por otro inscribe su actividad cognoscitiva retomando un enunciado producido en otro texto, e insertándolo en un nuevo texto que despliega sus propias redes semánticas.

16. Ciertos matices de la descripción de la travesía del desierto de Libia por parte de Lucano se advierten también en la que hace Borges en el «El inmortal», primer relato de *El Aleph*.

se integra en el nuevo texto. Borges recurre a Lucano para sugerir la imagen del extraño personaje, Max Preetorius, que se hace dueño de la casa heredada por el narrador a la muerte de su tío. La curiosidad del narrador le llevará a descubrir de forma progresiva la naturaleza de ese ser hasta el contacto final. La descripción de la figura del personaje sobrepasa los límites de la representación¹⁷ por lo que el escritor debe proceder por aproximaciones, para que el lector pueda concebir dicha imagen. El texto dice así:

De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra *anfísbena*, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos.

La cita, que pretende sugerir la idea de una recuperación del fondo de la memoria que hace aflorar a la superficie la marca de una huella profunda¹⁸, es imprecisa pero proporciona los detalles necesarios del autor y con ello de la obra evocada¹⁹. Es esencial en la configuración del personaje como hombre de profunda formación y erudición y como persona racional y poco propensa a creer en fenómenos sobrenaturales, un requisito básico para el efecto final del relato. Para ello, remite Borges a uno de los pasajes más célebres de la *Farsalia*, «el catálogo de las serpientes» (IX, 700-733), integrado en la descripción de la travesía del desierto por Catón y sus soldados²⁰. A su celebridad han contribuido

17. Uno de los problemas que plantea el relato «*There are more things*» es precisamente el de los límites de la representación, como pone de manifiesto J. T. MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, «Los límites de la representación en *There are more things*», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* 35 (2007). J. OLIVER, «Análisis de *There are more things*», http://www.hplovecraft.es/ver_articulo.aspx?clave=Borges (21/11/2006), señala que aquí Borges hace uso de un tópico muy manido de la obra de Lovecraft, la ausencia de descripción del verdadero horror que presencia el protagonista. Ello se debe a «una clara voluntad de dejar en suspenso una situación de tensión que resuelve el propio lector. Lovecraft sabe que aquello que no puede ser nombrado es porque no existe una categoría humana que lo clasifique: es por tanto, el grado sumo del horror, el miedo a lo desconocido a lo absolutamente no humano, lo que introduce el escritor norteamericano y lo que aquí aprovecha Borges».

18. Sus reflexiones sobre el latín aprendido en sus años de juventud señalan esta tendencia al olvido, como recuerda C. GARCÍA GUAL, art. cit., p. 341.

19. El procedimiento del recuerdo nebuloso coincide con el empleado para evocar otra imagen visual, la de la casa a través de la referencia a Piranesi, autor de arquitecturas imposibles: «Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto».

20. En él enumera un total de 17 serpientes, la mayor parte de ellas en común con el poema didáctico de Nicandro de Colofón. El pasaje ha sido muy estudiado desde I. CAZZANIGA, «L'episodio dei serpi libici in Lucano e la tradizione dei *Theríaka* nicandrei», *Acme* 10 (1957), pp. 27-41; entre los estudios más recientes cabe destacar C. R. RASCHLE, *Pestes harenae. Die Schlangenepisode in Lucans Pharsalia (IX 587-949). Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Frankfurt am Main, 2001, C. WICK, *Marcus Annaeus Lucanus, Bellum Civile, liber IX. I: Einleitung, Text und Übersetzung; II: Kommentar*, München-Leipzig 2004, y S. BARBARA «Science, mythe et poésie dans le «Catalogue des serpents de Lucain (*Phars.* IX, 700-733)», *Pallas*, 2008. En él se mezclan mito, ciencia en diversas proporciones, pero aunque los estudios actuales del pasaje desechen el carácter científico (F. AHL, *Lucan: An Introduction*, Ithaca-London 1976, p. 74: «Las serpientes de Lucano no son ni las serpientes literarias tradicionales, ni las cobras o víboras del moderno herpetólogo,

entre otros motivos su potencial para cautivar a poetas excelsos de distintas épocas²¹, que lo han utilizado de distinta manera y con ello lo han convertido en un texto aún más propicio para la cita consagrándolo dentro de la tradición literaria: en cada nueva cita incorpora, con ello, un bagaje mucho mayor que el que poseía en su origen.

Se trata, por otro lado, de un pasaje complejo dentro de la obra original ya que se encuadra en un contexto en que el autor plantea de forma explícita la cuestión del estatuto de lo narrado y de su modalidad literaria²². El poeta romano plantea en el comienzo de este pasaje, así como en distintas ocasiones a lo largo de su obra, la oposición entre el mito y la realidad en la poesía y sustituye aquél por la explicación racional, aun reconociendo su impotencia para renunciar a él²³.

F. García Jurado en su estudio titulado «Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de la citas grecolatinas»²⁴ señala una serie de

sino algo intermedio: suficientemente reales como para tener nombres zoológicos, suficientemente extravagantes para ser absurdas»; C. WICK, *op. cit.*, p. 279: «un escándalo herpetológico y un monstruo zoológico de primera clase»; S. BARBARA, art. cit. p. 274: «En tanto que lista de curiosidades y de elementos pintorescos característicos este catálogo se acerca más a la paradoxografía que a una ofiología que por otra parte apenas existe fuera de la tradición de los *theriacas*», no es esa la recepción contemporánea al poeta.

21. Dante, Milton, Ercilla, entre otros, se servirán de él. Para un panorama general J. BARTOLOMÉ, *Lucano, Farsalia o guerra civil*, Madrid 2003, pp. 15-113. Pero su presencia es grande a lo largo de toda la tradición como da cuenta la utilización posterior, tanto en latín como en distintas lenguas. Y lo más curioso, tampoco está ausente en los bestiarios, donde Plinio tiene una amplia presencia, así el de Cambridge recoge la autoridad de Lucano, cf. I. MALAXETXEBARRIA, *Bestiario Medieval*, Madrid 1987. Asimismo Isidoro de Sevilla recoge el pasaje en diversas referencias a las serpientes, entre otras, la referida a la anfisbena (*Etym.* XII 4.20 ss.).

22. Lucano establece una oposición palmaria entre *fabula* y *veritas* que le acerca a una práctica habitual en la poesía didáctica, como puede observarse en el artículo de J. PINGOUD, «La science rattrapée par le mythe: le poète de l'Aetna et l'hermetisme d'Héraclite»; *Pallas* 78 (2008), pp. 207-219. Lucano se esfuerza en distintas ocasiones en buscar las causas ocultas de las cosas (*uera*) y rechazando como *fabulae* las explicaciones míticas, (cf. Ch. DE NADAI, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain-Paris, 2000, pp. 68-102; C. WICK, *op. cit.* pp. 247-248 y 300. Éste es uno de esos casos; el poeta relata un mito, sin darle crédito, para explicar el origen de las serpientes, pero el catálogo y el ataque de éstas a los soldados de Catón no se ven afectados por esa consideración mítica; al contrario, el poeta acomoda su narración al código propio de la poesía didáctica, pretendiendo credibilidad. Por ello, podemos señalar una interferencia de códigos considerable entre la recepción actual y la contemporánea. El color científico soporta la pretensión de verdad, de realidad propia a la que aspira la poesía didáctica. Si seguimos la propuesta de G. SERBAN, *La fonction du fantastique dans la Pharsale de Lucain*, Bucaresti, 1973, habría que ponderar el intento de alejarse de lo maravilloso increíble tiñendo su relato de cientifismo y verosimilitud.

23. El esfuerzo de Lucano por buscar las causas ocultas de las cosas (*uera*) y rechazando como *fabulae* las explicaciones míticas, cf. Ch. DE NADAI, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Louvain-Paris, 2000, C. WICK, *op. cit.* pp. 624, y S. BARBARA, «Science, mythe et poésie dans le «Catalogue des serpents de Lucain (*Phars.* IX, 700-733)», *Pallas* 78 (2008), pp. 257-277.

24. *Nova Tellus* 26 (2008), pp. 171-204.

subdivisiones temáticas de la intertextualidad en los relatos de terror: fantasmas, pesadillas, prodigios, enciclopedias y bestiarios, metamorfosis²⁵. Igualmente señala algunas características en su forma de inserción. La cita referida de la anfisbena no encaja por completo dentro de ninguna de las subdivisiones temáticas aunque sí los usos que nos ayudarán a esclarecerlo dentro del que denomina enciclopedias y bestiarios, también en la forma de inserción. Precisa su empleo, por lo tanto, algunas sutiles matizaciones.

En primer lugar, la referencia a Lucano se incluye dentro del texto y no en los paratextos, posición habitual de numerosas citas de los textos señalados por F. García Jurado. En segundo lugar, la magia de la lengua latina ha sido suprimida optando por la forma en castellano, sólo la cursiva utilizada por el autor una marca de la de transposición expresa la intrusión de un texto ajeno en otro: aun siendo una palabra admitida en el castellano, delata su origen extraño.

Lo más importante pertenece sin embargo a otro orden. No se trata exactamente de una cita con pleno sentido en sí misma ya que resulta imprescindible, para su comprensión cabal, trascender el nuevo texto. Requiere el conocimiento del texto lucaneo —al igual que los grabados de Piranesi en la otra referencia cultural de la que se sirve para la descripción de lo indefinible²⁶— con el fin de recrear la imagen del personaje cuya representación directa se nos hurta²⁷. Es cierto que el relato borgesiano en sí mismo nos proporciona algún dato que permite conjeturar la forma del extraño a través de la descripción de lo que puede ser su lecho:

Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en sus extremos.

Sin embargo la definición es imprecisa si no contamos con el texto de la *Farsalia* o su código cultural. No nos enfrentamos tan sólo a una muestra de la profunda erudición libresca del argentino, lo que, por otro lado, constituye uno de los rasgos de su obra. Se trata de un elemento clave en la construcción del significado, también del lector implícito que dicha obra crea²⁸. Presupone en éste una competencia literaria que apunta en dos direcciones distintas, aunque al final confluyan en el mismo punto. Ambas se encuentran, por otro lado, bajo

25. «Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos», *CFC(Elat)* 18 (2000), pp. 163-216.

26. El valor de este recurso, concomitante con los intertextos que estudiamos, lo analiza S. J. NAVARRO «la arquitectura de la ansiedad: Presencia de Piranesi en la nueva narrativa hispanoamericana», *Hispanic Review* (2009), pp. 247-61.

27. Véase lo dicho en n. 17.

28. No es Borges un autor que suela dar facilidades al lector, y en consonancia con ello, su erudición dificulta a menudo la lectura de una obra que tiene como signo esencial la reescritura de los textos ajenos tanto como de los propios, cf. M. LAFON, *Borges ou la réécriture*, Paris 1990. No se puede descartar tampoco el prestigio cultural de lo clásico o de la educación basada en ello.

el signo de la curiosidad que impulsa al narrador y prefigura la actividad del lector.

Una de ellas remite directamente al texto del autor latino del que tan sólo proporciona referencias muy generales, las imprescindibles para representarse la imagen que pretende inducir; la otra dirección, más complicada pero más productiva, conduce a la propia obra de Borges y, a través de ella y de nuevos intertextos mediadores, a Lucano mismo. El recorrido es más sinuoso pero más rico y, sobre todo, más útil pues permite dar una explicación mejor del texto de Borges en cuestión, pero también, y esto nos interesa especialmente, la recepción de Lucano y su obra, pues la inclusión de dicha cita presupone una reinterpretación de la *Farsalia* y su adaptación a un contexto moderno, impensable en el momento de su producción. La lectura de Borges remite a un código no sólo distinto sino incluso contradictorio con el de Lucano, en cuanto que lo que ha sido concebido como algo extraño, pero natural —o desde nuestra perspectiva y siguiendo la terminología de T. TODOROV, como ‘exótico’²⁹, sirve de medio para decantar finalmente el relato del argentino hacia lo sobrenatural. En la recepción hay un doble desplazamiento hacia lo maravilloso y hacia la literatura de terror³⁰.

La vía directa nos conduce al catálogo de las serpientes que se incluye en el libro IX de la *Farsalia*; la indirecta nos lleva al mismo destino pero nos exige un alto en *El libro de los seres imaginarios*, en un texto mucho más explícito que la sintética cita incluida en el relato señalado:

La *Farsalia* enumera las verdaderas e imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de África; ahí están *la Parca* «*que enhiesta como báculo camina*» y el Yáculo, que viene por el aire como una flecha, y *la pesada Anfisbena*, que lleva dos cabezas. Casi con iguales palabras la describe Plinio, que agrega: «como si una no le bastara para descargar su veneno». El *Tesoro* de Brunetto Latini —la enciclopedia que éste recomendó a su antiguo discípulo en el séptimo círculo del Infierno— es menos sentencioso y más claro: «La anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola; y con las dos puede morder, y corre con ligereza, y sus ojos brillan como candelas». En el siglo XVII, Sir Thomas Browne *observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda*

29. De acuerdo con las clasificaciones de T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, nos encontraríamos ante un tipo de maravilloso, que titula como maravilloso *exótico* y que define con las siguientes palabras, p. 60: «Se refieren aquí sucesos sobrenaturales sin presentarlos como tales; el receptor implícito se supone que no conoce las regiones donde se producen los acontecimientos; en consecuencia no tiene razones para ponerlos en duda».

30. Desarrollando un potencial que ya estaba presente en el texto de Lucano, pues como pone de manifiesto A. ESTEVES, «Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines» *L'Information Littéraire*, 185 (2006), pp. 27-32: «el horror se aleja de lo real expresando el sentimiento de lo desconocido y extraño que ronda lo fantástico» y por ello, debe estar excluido en principio del relato historiográfico».

y derecha, y negó que pudiera existir la anfisbena, en la que ambas extremidades son anteriores³¹...

No es extraño, o no parece sólo debido al azar o la casualidad, que en esta descripción encontremos una errata –las erratas suelen decir la verdad, señala el propio Borges (*Siete Conversaciones con Borges*)– o un error de lectura de Borges o su editor³², un error que se explica por el ámbito en el que se incluye así como por la consideración borgesiana de la obra del autor cordobés. El interés no es meramente filológico, como trataré de probar. Lo consideramos un error de lectura trasladado después a la escritura y no una simple errata tipográfica, que se introduce en la denominación de una de las serpientes del catálogo que ofrece Lucano en el noveno libro de su *Farsalia*. Se trata de una serpiente cuyo nombre no resulta demasiado conocido en su forma griega ni en su transcripción latina: el *pareas*, vertida al castellano de diferentes maneras (*pareas*, *parias*), como *Parea* en la traducción en octavas reales de Jáuregui que cita de forma literal y entrecomilla Borges³³.

Lo más llamativo del hecho es que el resultado de la lectura no disuena de la función que cumple aquí esa serpiente como las otras, tal y como se desarrolla el pasaje completo de Lucano: la de provocar muertes horribles, por lo se adecua perfectamente al contenido, creando un nuevo nombre ajeno al catálogo clásico acogido en el moderno³⁴.

31. La cita Th. BROWNE, *Pseudodoxia Epidemica*, Oxford 1672, l. III, cap. XV, que traduce Borges finaliza con una comparación que ilustra con toda claridad lo que pretende expresar: «And therefore this duplicity was ill contrived to place one head at both extreems, and had been more tolerable to have settled three or four at one. And therefore also *Poets have been more reasonable then Philosophers, and Geryon or Cerberus less monstrous than Amphisbæna*». El subrayado es nuestro.

32. No se ha corregido todavía en las ediciones modernas, igualmente el *index* aparece bajo la entrada ‘Parca’. No ocurre lo mismo con las traducciones, así la italiana de T. Scarano, *Il libro degli esseri imaginari*, Milano 2006, corrige adecuadamente el texto, la francesa de F. Rosset, G. Estrada y Y. Péneau, *Le livre des êtres imaginaires*, Paris 1967, lo sortea hábilmente (cf. sobre esta cuestión A. FERNÁNDEZ FERRER, *Ficciones de Borges. En las galerías del Laberinto*, Madrid 2009, pp. 363-368).

33. En el texto manejado, de la edición de 1888, se advierte con claridad la forma correcta del nombre de la serpiente: *Parea*, con mayúscula, pero también la posible y fácil confusión entre la *e* y la *c* en la tipografía empleada.

34. Una referencia similar encontramos en el epígrafe del Basilisco: (*Obras Completas en colaboración*, p. 593-4): «Lucano refiere que de la sangre de una de ellas, Medusa, nacieron todas las serpientes de Libia: el Aspid, la Anfisbena, el Amóдите, el Basilisco. El pasaje está en el libro noveno de la *Farsalia*; Jáuregui lo traslada así al español: *El vuelo a Libia dirigió Perseo./ Donde jamás verdor se engendra o vive./ Instila allí su rostro feo./ Y en funestas arenas muerte escribe./ Presto el llovido humor logra su empleo/ En el cálido seno, pues concibe/Todas sierpes, y adúltera se extraña/ De ponzoñas preñadas la campaña.../La sangre de Medusa, pues en este / Sitio produjo al Basilisco armado /En lengua y ojos incansable peste./ Aun de las sierpes mismas recelado./ Allí se jacta de tirano agreste./ Lejos hiere en ofensas duplicado./ Pues con el silbo y el mirar temido /Lleva muerte a la vista y al oído.*

Los enciclopedistas cristianos rechazaron las fábulas mitológicas de la *Farsalia* y pretendieron una explicación racional del origen del Basilisco...»

El título de la obra hace visible la transposición de un ámbito a otro, pero en la definición de este ser imaginario facilita el paso al ámbito del terror. El error de Borges contribuye a esta transposición al universo del temor lograda principalmente con y la descripción de la anfisbena. Pero lo que nos permite entender mejor el carácter de esta serpiente —que no pasaba de una rareza a la que otorgaba credibilidad la poesía didáctica—³⁵ y, sobre todo, la capacidad de suscitar horror que posee su nombre y que justifica su presencia en un relato de terror sobrenatural, es la explicación que encontramos en la *Pseudodoxia epidemica* de Th. Browne: la presencia de una configuración imposible en el orden de las tres dimensiones del mundo natural es la responsable de la sensación de desasosiego, producto del enfrentarnos ante lo desconocido y, por eso mismo, temible. Borges pretende desarrollar todo el potencial para suscitar temor que la palabra y su referente imaginario poseen por lo deshecha en este caso de la traducción de Jáuregui que había utilizado en ese mismo pasaje pues ésta no adecuada pues desdibuja el rasgo más inquietante de esta serpiente, el que quiere subrayar Borges: «la del rostro biforme anfisbena», acercándola a la imagen de seres menos inquietantes.

Ese signo de extrañeza y desconcierto le concede una particular utilidad para la descripción de un ser venido de otros mundos como Max Preterorius. La cita de Lucano está mediatizada por estos intertextos encadenados entre sí, que a su vez integran al de la *Farsalia*, que ahora se diluye integrándose en una red textual en la que, mientras pierde importancia como punto de origen, adquiere una nueva dimensión. Incrustado en este nuevo texto Lucano se nos presenta de una manera distinta, muy diferente de la imagen que de él proporcionan algunas concepciones tradicionales. En primer lugar, le da cabida en el campo de la literatura moderna, por su propia presencia, pero le procura asimismo una nueva posición dentro del sistema. El poeta que ha prescindido del mito o lo ha relegado a un segundo plano³⁶, aunque no haya excluido de su obra los elementos que desde el punto de vista moderno se pueden calificar de fantásticos en sentido amplio³⁷, se presenta bajo una luz nueva. El poeta que lleva al paroxismo la descripción detallada y morosa de lo macabro lo grotesco sirve de instrumento y de excusa a un texto caracterizado por la contención descriptiva y el rechazo a la representación directa del horror³⁸.

35. En efecto, la anfisbena es una de las serpientes que aparece en las *Theriaca* de Nicandro, v. 384.

36. Sobre esta cuestión véase F. AHL, *op. cit.* pp. 70ss., así como Ch. DE NADAÏ, *op. cit.*, pp. 49ss.

37. Como ha probado G. SERBAN en el estudio citado.

38. Pretende ser una muestra de la irracionalidad del mundo que representa, de acuerdo con G. VIANSINO, *Lucano la Guerra civile*, 1995, p. XL; del caos, según C. R. RASCHLE, *op. cit.*, pp. 110-111. El pasaje en su conjunto se interpreta como una metáfora de la guerra civil y del caos, la apropiación del caos por parte del extraño es también una de las bases del significado de la obra de Borges. La interpretación simbólica podía haber atraído la mirada de Borges. S. BARTSCH, *Ideology In Cold Blood*, Cambridge (Mass.) 1997, pp. 35-39, entiende el episodio como experiencia de límites y fronteras, como una interpretación especialmente adecuada para la utilización en el relato del escritor argentino.

4. En conclusión, Borges perfila mediante su selección un Lucano moderno y, por decirlo con sus propias palabras, lo prefigura («Kafka y sus precursores», *Otras Inquisiciones*) como precursor junto a otros autores integrándolo en una cadena literaria inesperada: Lucano, Shakespeare, Poe, Lovecraft, Borges. Borges crea a Lucano como precursor y en ese sentido lo particulariza. Las consecuencias de este ejercicio de selección son importantes en cuanto que transforma la obra de Lucano descubriendo su potencial como material fantástico y de terror³⁹. El escritor argentino integra así al poeta romano dentro de una tradición distinta a la esperada y que coincide en parte con la que algunos estudiosos de Lucano han abierto al señalar paralelos con la ciencia-ficción y el terror moderno⁴⁰. La intertextualidad resitúa al clásico dentro de la historia de la literatura y dentro de la historia concreta de un género: No podemos eludir ni prescindir de esta nueva situación, que lo aleja del contexto antiguo pero lo dispone, y este es el valor de la literatura, en un contexto nuevo, al actualizarlo y explicarlo de una manera particular. Se trata de una reubicación y de una renovación significativa del texto de Lucano. En el nuevo contexto en el que se integra, el Lucano ‘científico’, influido por las técnicas de la poesía didáctica, que rechaza el mito y busca las causas profundas de las cosas se acerca al paradoxógrafo, el Lucano ‘historiador’ al escritor fantástico, pero a la vez, en ese nuevo contexto, sigue funcionando literariamente, se convierte en texto imprescindible. Y curiosamente Borges lo hace en un estilo distinto al de su predecesor, le basta una mera indicación, en contraste con del detalle expositivo característico de Lucano, a menudo acusado de sobrepasar los límites de lo conveniente en sus descripciones, y del propio Lovecraft. Elige, por tanto, en este ejercicio de imitación del género de horror sobrenatural lo que hay de inquietante y siniestro en el episodio de las serpientes de Lucano antes que lo macabro. Resuelve con ello un problema acuciante como es el de la dificultad de la representación y sus límites.

39. G. SERBAN, *op. cit.*, p. 43: La fantasía de Lucano es impresionante tanto por los detalles de esta muerte [la de Sabelo] como por su creación imaginaria que no ha sido igualada más que en las historias científico-fantásticas de nuestros días.

40. Puede consultarse R. BADALI «De Lucano a Stephen King: il nostro incubo quotidiano», R. Uglione (ed.), *Arma virumque cano... L'epica dei greci e dei romani*, Torino 2008, pp. 159-183, referencias más generales encontramos en G. SERBAN, *op. cit.* p. 43, y W. R. JOHNSON, *Momentary Monsters. Lucan and his Heroes*, Ithaca 1984, pp. 46-57, entre otros.

LA HERENCIA CLÁSICA EN LA POESÍA ULTRAÍSTA ESPAÑOLA

ANDRÉS ORTEGA GARRIDO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El primer movimiento vanguardista español, el Ultraísmo, se desarrolló principalmente a través de revistas literarias, como *Grecia*, *Vltra* o *Reflector*. Una gran influencia de la tradición clásica está presente en algunos de los aspectos de estas publicaciones, desde el diseño de la portada hasta el tema de muchos de los escritos que aparecen en sus páginas. Sin embargo, este tributo a los tópicos y géneros de la literatura antigua no es obstáculo para el despliegue de las características literarias más novedosas y la presencia de objetos del mundo contemporáneo, relacionados especialmente con el moderno maquinismo y la velocidad. El Ultraísmo combina con éxito temas clásicos con elementos de la vida moderna, a primera vista, difíciles de relacionar, proporcionando una refrescante mirada a la herencia grecolatina.

Palabras clave: Tradición clásica. Literatura española. Ultraísmo.

Summary: The first Spanish avangard movement, the Ultraism, developed mainly through literary magazines, such as *Grecia*, *Vltra* or *Reflector*. A deep impact of the classical tradition is present in some of the aspects of these publications, from the design of the front page to the subject of many of the writings which appear on their pages. However, this tribute to the topics and genres of the ancient literature is not an obstacle to the deployment of the most avangard literature features and the appearance of objects from the contemporary world, related mostly to the state-of-art machinery and speed. The Ultraism combines successfully the classical themes with some, at the first glaze, strikingly unrelated features of the modern life, providing a fresh look at the Grecian and Latin heritage.

Keywords: Classical Tradition. Spanish Literature. Ultraism.

El Ultraísmo es el movimiento de vanguardia propiamente español nacido alrededor de revistas literarias de la segunda década del siglo XX, como la sevillana *Grecia* (1918-1920) o las madrileñas *Cervantes* (1916-1920), *Cosmópolis* (1919-1922), *Reflector* (1920) o *Vltra* (1921-1922). Estas publicaciones acumulan la casi totalidad de la obra –tanto poesía como prosa– de nuestros primeros literatos de vanguardia, hijos en su mayor parte del Modernismo, pero que rápidamente cambiarán de orientación llevados por las novedades que llegan del extranjero y por su propio afán de novedad; la revista, de igual modo, asiste a los comienzos de algunos autores del 27 y de otros poetas cercanos a este grupo. La revista literaria, medio natural del poeta ultraísta, quien rara vez verá su obra publicada en forma de libro, merece un puesto destacado en el estudio de cualquier aspecto relativo a este movimiento inicial de la vanguardia literaria española. La huella del clasicismo grecolatino es uno de esos aspectos, pues en estas publicaciones periódicas es posible reconocer con nitidez la herencia del mundo antiguo tanto en las composiciones literarias publicadas como en aspectos de la propia conformación de la revista. En este ámbito destacan no sólo la tipografía o incluso la publicidad, sino también el diseño de las portadas y de las decoraciones ornamentales internas –muchas veces adaptaciones de arquitecturas y ornamentaciones arquitectónicas tanto de la Antigüedad clásica como del Renacimiento–, así como las habituales ilustraciones y reproducciones artísticas debidas a la mano de Delaunay, Barradas, Norah Borges, Gutiérrez Solana o Benjamín Palencia. Ejemplo señero de revista ultraísta es *Grecia*, nacida modernista pero que se abre progresivamente al nuevo movimiento. La revista es conocida por su curiosa portada, en la que se representa un ánfora griega, la cual, desde el número 17 aparece acompañada de una lata de aceite de automóvil, manifiesto deseo de modernidad furiosa, muy acorde con el afán maquinista de estas primeras vanguardias que entronizan a los aparatos electromecánicos. Esta conjunción de tradición clásica y maquinismo recuerda, aunque en el caso de *Grecia* sin afán destructor, la famosa afirmación del italiano Marinetti en su primer manifiesto futurista («Fundación y manifiesto del futurismo», publicado en *Le Figaro* de París el 22 de febrero de 1909), que anteponía la belleza de un coche de carreras a la *Victoria de Samotracia*.

La revista, por su parte, como medio de expresión de las nuevas estéticas que nacen en esos años, es la depositaria de múltiples manifiestos vanguardistas que intentan reflejar el ideario estético de los nuevos movimientos, así como de multitud de artículos de crítica literaria que centran el debate, en muchas ocasiones, en torno a la presencia del clasicismo en la vanguardia. Dentro de la estética ultra, Jorge Luis Borges (1899-1986) visita España en 1921 y entra en contacto con este movimiento, colaborando en revistas literarias con sus primeros poemas, ensayos y proclamas, en las cuales arremete contra la tradición clásica grecolatina: desde el ataque al uso mecánico y vulgar de la transposición mitológica a cualquier ámbito de la descripción poética de la realidad, hasta la crítica al caduco empleo de lastres gongoristas en los poemas de principios de siglo. El

escritor argentino acusa a la tradición grecolatina de ser un conjunto de «cachivaches ornamentales»¹, aunque con el paso de los años su relación con los clásicos cambiaría radicalmente². Borges critica la utilización mecánica e ineficaz de la mitología, atacando precisamente uno de los temas mitológicos favoritos de los artistas que publican en revistas, y de los escritores del 27 en general: el nacimiento de Afrodita. Multitud de poemas tratan este tema, así como alguna ilustración –precisamente de la hermana de Borges, Norah– en la que la diosa se representa sobre una concha:

...olvidamos la fastuosa fantasmagoría mitológica, que en toda hembra lúbrica quiere visualizar una faunesa y ante las formidables selvas del mar, inevitablemente nos sugiere, con lívida sonrisa encubridora, la visión lamentable de Afrodita surgiendo de un Mediterráneo de añil ante un coro de obligados tritones...³

Otras voces censuran tajantemente la tradición clásica. Es el caso de la «Canción nueva» de Ernesto López Parra (1895-1941), poema-manifiesto publicado en *Vltra* (nº 4, 1 de marzo de 1921) que certifica la defunción definitiva de la mitología:

–Respensos a la Mitología
y cruces a los monumentos.–
Los éxtasis antiguos
se fundirán al dinamismo nuevo.

Otro ultraísta como Adriano del Valle (1895-1958) sí defiende cierto espíritu clásico en la nueva producción de vanguardia en su artículo «La nueva lírica y la revista *Cervantes*» (*Grecia*, nº 12, 1 de abril de 1919), donde explica cómo el incipiente movimiento vanguardista «requiere corazones de coribantes, exaltaciones dionisiacas en las pleitesías de los peripatéticos, vastos alientos herácleos y fuertes impulsos triptolémicos», en resumen, unas fuerzas internas identificadas con el espíritu griego clásico. Y así, Rafael Cansinos Assens (1882-1964), a quien considera el padre espiritual del Ultraísmo, aparece «es-

1. «Proclama», firmada junto a Borges por Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan, número 1 (noviembre-diciembre de 1921) de la revista *Prisma* de Buenos Aires, y enseguida en *Vltra* de Madrid (nº 21, 1 de enero del 1922). Véase J. L. BORGES, *Textos recobrados 1919-1929*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Barcelona, Emece, 2002, pp. 122-124.

2. Muy interesante es el estudio de F. GARCÍA JURADO, *Borges autor de la Eneida: poética del laberinto*, Madrid, Biblioteca ELR, 2006. Sobre los procedimientos de cita de los autores clásicos en Borges, véase el artículo de F. J. GIL LASCORZ, «Poética de la cita: Virgilio, Juvenal, Tácito y Agustín como texto interior en Borges», en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 2, (2008), pp. 33-48.

3. «Al margen de la moderna estética» (*Grecia*, nº 39, 31 de enero de 1920). Véase J. L. BORGES, *Textos recobrados...*, pp. 30-31.

forzado en sustentar sobre sus hombros, como fabuloso Atlante, el orbe de la nueva lírica»⁴.

El extenso «Poema sideral. Norah Borges» (nº 42 de *Grecia*, 20 de marzo de 1920) supone un ramillete de conocimientos mitológicos de primer orden. Adriano del Valle da rienda suelta a su erudición para desparramar mitos diversos en este elogio a la hermana del argentino Jorge Luis: menciones al mito de Atalanta («la Atalanta de los pies ligeros»), a Hércules, al centauro Quirón, a Perseo y Andrómeda, a las Hespérides, etc. De las cariátides hace uso el poeta en su «Tarde en el litoral» (*Grecia*, nº 38, 20 de enero de 1920), donde habla de las «cariátides sidéreas que traen la cornucopia del Sol». Otro poeta como Juan Gutiérrez Gili (1894-1939), en su poema «Noche» (*Ultra*, nº 20, 15 de diciembre de 1921) complica la mención a las cariátides con una nueva referencia a Pitágoras, debido a la perfección geométrica de la arquitectura griega antigua («Mitología de sombras; / cariátides robustas bajo la arquitectura pitagórica»)⁵.

Guillermo de Torre (1900-1971), otro de los poetas y críticos más activos del Ultraísmo y corredactor con Borges de algún manifiesto, publica en agosto de 1924 «Bengalas», en la efímera revista madrileña *Tobogán*, donde arremete contra la repetición y el seguimiento ciego a la tradición, con un ataque directo al uso de la mitología («Innecesario por otra parte subir ya al desván mitológico»), aunque tampoco acepta la utilización burlesca de la mención mitológica, ya que «tampoco podemos llamar jamelgo a un Pegaso». No obstante, tres años después, en su artículo «Del tema moderno como «número de fuerza»», aparecido en la revista sevillana *Mediodía* (nº 8, agosto-septiembre de 1927), el mismo crítico y poeta apunta, contraponiéndose al futurismo italiano, cómo los temas del pasado («los temas eternos») son perfectamente asumibles desde un punto de vista netamente vanguardista, con lo que «conseguiremos así rejuvenecerlos, infundirles una faz inédita, e incor-

4. Adriano del Valle, redactor de la revista *Grecia* y uno de los principales poetas y animadores del Ultra muestra un evidente origen modernista. En ocasiones emplea el pseudónimo latinizante, incluso en la grafía, «Adrianvs» (nº 15 de *Grecia*, 10 de mayo de 1919). Respecto a ese pseudónimo, no podemos menos que recordar la descripción que de él realizara César González-Ruano (1903-1965) en sus memorias *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, volumen II, p. 105: «Adriano del Valle, rebotante, barroco, incansable, como una estatua de emperador romano que se hubiera escapado de unas Termas.» Precisamente, el pintor Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) retratará al escritor con atuendo romano en su óleo *Adriano del Valle en Itálica* (1941, colección particular). Adriano del Valle demuestra un gran conocimiento de la mitología grecorromana, como en el texto inicial de *Grecia* (nº 1, 12 de octubre de 1918), titulado «Nuestras normas», mezcla modernista de mundo clásico y orientalismo, con «las nueve Musas hermanas que bajarán cantando desde las doradas colinas del Helicón» y con «la fragante Citerea [...] Venus, naciente del mar, emperatriz de la tarde y las estrellas». Igualmente es evidencia del conocimiento de la mitología clásica la mención al pavo real y a los ojos de su cola, que son los ojos de Argos, en el mismo texto de *Grecia*: «los pavos reales de los kioscos umbrosos del parque abriendo las tropicales auroras de sus colas, desplegando la pompa boreal de sus estandartes de plumas, en los que ostentan los cien ojos de Argos».

5. No hemos de olvidar que en la propia arquitectura de la época es posible encontrar el recurso de la cariátide como elemento arquitectónico, en lugar de la columna. Así sucede en el pórtico del Banco Central (1910-1918), calle Alcalá 49, obra de Antonio Palacios en colaboración con Joaquín Otamendi, edificio que actualmente alberga la sede madrileña del Instituto Cervantes.

porarlos al friso de sugerentes motivos contemporáneos». La propia producción literaria de Guillermo de Torre arroja ejemplos de esa vinculación entre tema clásico (precisamente de clasicismo grecolatino) y tratamiento vanguardista, como la prosa «Friso occidental. Apoteosis de los carteles» (*Vltra*, nº 9, 30 de abril de 1921), donde el poeta asimila una hilera de anuncios publicitarios a un friso decorativo antiguo, consiguiendo una asociación de ideas entre la modernidad, caracterizada por esa «decoración» en sus edificios, y la Antigüedad («Se nivela, en su intensidad decorativa – y ante nuestras pupilas captadoras de perspectivas estéticas porveniristas– con cualquier marmóreo friso mitológico de bellas cariátides oferentes, ornamentadoras de un propileo helénico»)⁶. También de Guillermo de Torre es el poema «Friso primavera» (*Vltra*, nº 11, 20 de mayo de 1921), teñido de reminiscencias del bucolismo clásico fusionadas con la modernidad maquinista y el lenguaje ultraísta propio de este poeta:

El *klasson* [*sic*] estridente es la zampona con que el pastor de motores saluda el alba dinámica... [...] Los nuevos brazos de los árboles florecen las yemas de sus dedos, y arrojan verdes especímenes de Arcadia.

Eros humorista lanza cardiogramas cifrados a los ingenuos espíritus dehiscentes, que caen en el lazo sexual y naufragan, caricaturescamente, en el espejo cóncavo del sentimentalismo. [...] Y en los crepúsculos, las más altas montañas deportistas se apuntan un *penalty* con el balón de Helios. [...] Fusión orquestal: balidos eglógicos en los valles índigos. Greguería⁷ multiédrica en las calles desbordantes.

Es así como la poesía ultraísta acude al repertorio del mundo clásico, en fusión con el maquinismo y las obsesiones vanguardistas de la época. En ocasiones, la mención denota simplemente un conocimiento de algún aspecto relevante de la Antigüedad, como en el poema «Más...» (*Grecia*, nº 19, 20 de junio de 1919) de José R. Jaldón (1889-1919), al subrayar su inconformidad con el momento supremo de la muerte:

Bajo mi hombro
siento ya el roce de la barba del Tiempo que me hace toser.
A mi flanco,
Cronos abarquilla sus labios.
Soplo de Vida ? Soplo de Muerte.
YO
no he de ofrecer un gallo a Esculapio.
No, no, no...
¡Aun seguiría mordiendo la Manzana!

6. Años después de este poema, el pintor portugués José Almada Negreiros (1893-1970) decora el friso de relieves policromados del Cine San Carlos de Madrid (1928-1929), calle Atocha 125, obra del arquitecto Eduardo Lozano Lardet. En aquel friso se representaban escenas de películas aclamadas, sugiriéndonos la semejanza con los frisos decorativos de los templos antiguos.

7. Raro ejemplo de esta palabra en su significado primigenio de «griterío».

Junto con la velocidad, los adelantos eléctricos y la vida de la urbe moderna, la figura del *sportman* es uno de los mitos modernos más característicos de los años 20, relacionado, por otra parte, con el higienismo tan en boga. Eugenio Montes (1900-1982), en el poema «Paisaje» (*Grecia*, nº 35, 10 de diciembre de 1919), recurre ingeniosamente a la figura del discóbolo en una alabanza al ejercicio físico, constatando en la figura del *sportman* un signo de modernidad y antianquilosamiento («¡Qué músculos los del discóbolo / que arrojó al cielo el sol!»). El mismo poeta nos ofrece un curioso ejemplo de poema mitológico burlesco en la prosa poética «La Luna» (*Grecia*, nº 24, 10 de agosto de 1919), en la cual los planetas y constelaciones, con sus nombres de dioses y héroes, se relacionan de forma anecdótica y cotidiana, dotando al poema de cierto aire burlón que se contrapone a la seriedad de tales personajes:

Las nubes son pompas de jabón.
 La luna envía a Júpiter una cita en un mensaje telegráfico.
 «En la constelación Andrómeda a las tres de la tarde del 7 de Mayo del año cien mil.
 Estaré tomando un kocktail [*sic*] en el bar de la esquina».
 Júpiter –después de firmar el recibo con la punta de un ala de un aeroplano– ríe concupiscente.

El nacimiento de Afrodita de las aguas espumosas es un tema muy tratado tanto por los ultraístas como por los poetas del 27. Dos poetas habituales de *Grecia* se acercarán el mito. Por un lado, Eliodoro Puche Felices (1885-1964), en «Mundos de cristal» (nº 46, 15 de julio de 1920):

Entre los labios de nácar
 como sexo virgen
 de un hermoso molusco
 mi corazón,
 siente el color de la espuma,
 carne de Afrodita.

Por su parte, Antonio Espina García (1894-1972), en el último número de *Grecia* (nº 50, 1 de noviembre de 1920) publica el poema «Afrodita», dedicado a la contemplación de una estatua de la diosa, en cuya tercera parte hace referencia a su nacimiento marino:

LUCIFIXIÓN
 En la espuma, de Afrodita.
 –Espuma del mar polvo en la sandalia
 Del viajero.–

En otras ocasiones, este poeta recurre a referencias clásicas, como en el poema «Concéntrica-Epílogo», del libro *Signario* (1923), con una metáfora

mitológica basada en el dios Baco para designar al vino («He chasqueado al Destino / Con el ánima líquida de la fruta de Baco»).

En «Diana», poema en lengua francesa de Rafael Lasso de la Vega (1890-1959) traducido en *Grecia*, nº 47, 1 de agosto de 1920, se recrea de forma muy particular, cercana al dadaísmo, el mito de Acteón y Diana, trasladándolo a una moderna ciudad y con unos personajes tan prosaicos como un hortera y una criada («El hortera paseante en bicicleta sortilegio / compromiso con mi criada desnuda en el patio»).

Gerardo Diego (1896-1987), poeta cercano en su juventud a los ultraístas y componente canónico del grupo del 27, introduce en un poema en prosa fechado en 1918 y titulado «Babel»⁸ un nutrido ramillete de constelaciones hablando entre sí, con el antecedente mítico que subyace en ellas claramente señalado. Así, el propio poeta y sus compañeros hablan con las constelaciones durante su recorrido celeste:

...oïremos las voces que se comunican unos con otros –Mercurio con Venus, Venus con Marte, Marte con Júpiter– interceptando sus cínicos radiogramas. [...] Y hundiremos los mares esmerilados y mesaremos las estilizadas barbas de Neptuno. [...] Saludaremos gozosos contestando a las bienvenidas de Casiopea, de Orión y de Perseo, y daremos unas amistosas palmadas en las ancas resfriadas de Pegaso.

En este mismo texto, la constelación de Aldebarán «nos contemplará con su único ojo de Cíclope como un monóculo rosanaranja.» Pero será en la sección «Zodiaco» del poemario vanguardista *Imagen* (1922) donde el poeta extreme la riqueza en menciones a diversos mitos concretos presentes en las constelaciones (Jasón y los argonautas, Andrómeda y Pegaso, el rapto de Europa, Cástor y Pólux, Leda y el cisne, el centauro, las vestales...)

Juan González de Olmedilla (1893-¿?) es otro poeta ultraísta que, a través de dos mitos clásicos como el de Ícaro y el de Prometeo, presenta la modernidad de la aeronáutica, ejemplo de un mundo nuevo, moderno y ágil, en el poema «En el corazón recatado y silencioso de la Ciudad» (nº 16 de *Grecia*, 20 de mayo de 1919). Describe este poeta una naturaleza impotente ante el desarrollo alcanzado por el ser humano, –raza descendiente de Ícaro símbolo de la imposibilidad humana de volar– y de Prometeo –representante del saber y del conocimiento de la técnica, necesarios para el progreso–. Las palomas contemplan la técnica humana del vuelo posadas...

...en las saeteras de las torres,
de los trepidantes aviones
para presenciar el vuelo magnífico
de frenéticas hélices, generatrices
de la telúrica libertad

8. G. DIEGO, *Obras completas*, edición preparada por Gerardo Diego y llevada a cabo por Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, tomo II, pp. 1177-1180.

por que suspiran los hijos de Ícaro
que quieren superar a Prometeo.

La mitología clásica está presente en Luis Zubillaga (¿?-¿?), quien, en el poema «Mariposa» (nº 47 de *Grecia*, 1 de agosto de 1920) menciona a Psique. La introspección del poeta es descrita al modo de la vida de una mariposa, que al final exclama: «Como a Psiquis: / ¿Qué nuevo Júpiter / me hará inmortal y etéreo?», reminiscencia del pasaje de *El asno de oro* de Apuleyo (VI, 23) en que Júpiter le concede la inmortalidad a la amante de Cupido.

Pero no sólo la mitología transita los versos ultraístas, sino que éstos se ven poblados también de seres fantásticos propios del imaginario clásico, como las sirenas. Así, Juan Larrea (1895-1980), en el poema «Express» (*Grecia*, nº 26, 30 de agosto de 1919), conjuga un elemento clásico (el canto de las sirenas) y uno moderno (el ferrocarril), mediante la polisemia de la palabra «sirena», pues «las sirenas derraman sus cantos» cuando «pasan los trenes / por el gran túnel». El mismo autor introduce otro ser fabuloso en el poema «Esfinge» (*Grecia*, nº 32, 10 de noviembre de 1919), señalando su carácter inquisitorial («clava los ojos») y añadiendo el dibujo de los ojos de la esfinge.

Los poetas de vanguardia también aprovechan la tradición del minotauro, mezcla de humano y toro, en combinaciones asombrosas. Así, Andrés Nimero (¿?-¿?), en su «Poema alfa de la gran circunvalación», (*Grecia*, nº 29, 12 de octubre de 1919), ve el tranvía como un minotauro, aunque el «ojo rojo» cuadraría mejor con un cíclope:

El tranvía. —Minotauro número **24**
Enciende su ojo rojo
Y busca otra vez el camino.

Precisamente como un cíclope lo ve Xavier Bóveda (1898-1963) en su poema «Un automóvil pasa» (*Grecia*, nº 13, 15 de abril de 1919), combinando elementos clásicos y modernidad industrial vanguardista, como ya hemos tenido ocasión de ver:

Y se queda
clavado como un cíclope
en la calle, por donde ya otros coches
cruzan...

De la comparación mitológica se sirve también Manuel Forcada Cabanellas (¿?-¿?) en «Locomotora» (*Grecia*, nº 33, 20 de noviembre de 1919), donde la máquina del tren se verá equiparada a antecedentes clásicos que destacaron por su valor, fuerza y velocidad (Ulises, el centauro y Pegaso):

Silba, escupe, ruge;
monstruo divino y enlutado,

tragona insaciable de carbón,
 que con tus potentes émbolos
 como serpientes de acero,
 avanzas valerosa como Ulises,
 e insaciable como un centauro.
 Avanza, corre, vuela...
 ¡Oh monstruo divino
 y alado como Pegaso!

La figura de la amazona está presente en poemas de la juventud ultraísta de Gerardo Diego, como en el bucólico «Paisaje acústico», (*Grecia*, nº 29, 12 de octubre de 1919)⁹ o en «Cetrería», del libro *Limbo* (1951, con poemas de 1919-1921). En este último es patente el gusto de la primera vanguardia por los adjetivos relacionados con la fuerza y la velocidad, ahora aplicados a las amazonas clásicas:

Las amazonas centrífugas de las ruletas
 brindan sus corazones baladores
 que se abren en acordes circulares
 Montadas a la grupa de los planetas
 van a la caza de estrellas¹⁰

El «Poema ultraísta» (*Grecia*, nº 41, 29 de febrero de 1920), firmado por Ángel Cándiz, pseudónimo bajo el que se esconde Dámaso Alonso (1898-1990)¹¹, recoge la mención implícita a las tres Parcas y los elementos rituales o poéticos de la muerte (los santos óleos, el sudario y el «beso de la muerte»):

Las tres hermanas vinieron
 en silencio.
 La mayor me trajo el óleo.
 La mediana el sudario.
 La más pequeña me besó en la boca.

Por último, ciertos tópicos literarios de la Antigüedad clásica están presentes en la poesía ultraísta, como la petición de inspiración o favor a las musas. Así, Apolo y las musas suponen la conjunción de la mitología clásica y el mundo moderno en un texto de Rafael Lasso de la Vega en *Vltra* (nº 3, 20 de febrero de 1921), con la escena del dios délfico montando en un tranvía:

9. G. DIEGO, *Obras completas*, II, p. 1141.

10. G. DIEGO, *Obras completas*, I, p. 697.

11. Véase D. ALONSO, *Poesía y otros textos literarios*, edición preparada por Valentín García Yebra, prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Gredos, 1998, p. 8. El poema en cuestión se reproduce en las pp. 63-64 y en la fotografía adjunta previa a esas páginas, tomada de *Grecia*.

Allí donde el silencio se rompió las musas danzaron.
 Fragmentos de dioses y ruinas.
 Bajo la vegetación nueva aún es bello el viejo friso roto.
 Un silencio pasa como el agua sobre el arco. [...]
 Hoy las musas danzan vestidas de ciudades, de mares y campiñas.
 Apolo toma el tranvía para ir a la imprenta
 y desnudos nos bañamos al sol que estalla bajo todos los meridianos.

A lo largo de su obra, Gerardo Diego participa con frecuencia en la petición de favor a las musas, inspiradoras de artistas, aunque uno de sus primeros poemas, el «Soneto en qu» de 1916¹², desmiente, de manera deliciosamente informal, la utilidad de tales invocaciones: «Olvida ya a las nueve». Los autores ultraístas tampoco son ajenos a la herencia épica y sus tópicos, como la descripción del amanecer de José María Romero (¿?-¿?) en su «Canción del aeroplano» (nº 14 de *Grecia*, 30 de abril de 1919), «cuando la Aurora aún / no haya abierto sus rosas»; incluso un poeta y latinista como Miguel Romero y Martínez (1887-1957), hermano del anterior, incluye en latín el comienzo espurio de la *Eneida* en su «Scherzo ultraísta» (*Grecia*, nº 13, 15 de abril de 1919), si bien este poeta pretende «oxigenar y desanquilosar el Parnaso». Otro género característicamente grecolatino como es el bucólico se manifiesta en el breve poema «Lejanías» del madrileño José Rivas Panedas (*Vltra*, nº 2, 10 de febrero de 1921), donde «el crepúsculo peina los rayos del sol» y el pastor «apacienta / las lejanías», mientras se escuchan los silbidos de las locomotoras. Gerardo Diego, en su ya señalado «Paisaje acústico», recurre a la técnica caligramática para representar visualmente la ruptura de la canción de un pastor situado «entre los árboles», siguiendo así, en cierto modo, el tópico del *arbore sub quadam*:

Aún en el aire galante
 hay armonías venatorias
 Acaban de pasar las amazonas
 El pastor
 sobre un motivo de mirlo
 improvisa una copla
 que entre los árboles
 queda
 rota

Con esta selección de pasajes –no se acaban aquí las referencias clásicas en la poesía ultraísta–, podemos comprobar hasta qué punto está presente el mundo clásico grecolatino en la obra de los primeros literatos vanguardistas españoles, defensores de la novedad, pero que no pueden, con todo, escapar al poderoso influjo de la tradición clásica.

12. G. DIEGO, *Obras completas*, II, p. 1072.

TEMAS DE LA POESÍA CLÁSICA LATINA EN LOS RELATOS
POLICÍACOS DE FRANCISCO GARCÍA PAVÓN

JOSÉ IGNACIO ANDÚJAR CANTÓN
IES San Pascual, Dolores (Alicante)

Resumen: En el presente trabajo pretendemos descubrir y analizar los temas de la poesía clásica latina que subyacen en las narraciones policíacas de Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919 – Madrid, 1989).

Dicho escritor, gran conocedor del mundo clásico, recurre a autores latinos como Horacio, Propertio, Tibulo, Ovidio o Virgilio para conformar una obra peculiar, con un espacio, un tiempo y unas características personalísimas. García Pavón construye todo ello a través de unos temas como la Arcadia, el *locus amoenus*, el *carpe diem*, el banquete y el vino, o el *tempus fugit*, propios de la poesía clásica latina, pero que nuestro autor traslada a su época, a su tierra y a sus personajes, por lo que toda su obra posee un sentido de unidad conseguido gracias a la pervivencia del mundo clásico que podemos encontrar a lo largo de toda ella.

Palabras clave: Temas poesía clásica latina – narraciones policíacas – unidad – pervivencia mundo clásico

Summary: The current essay intends to discover and study in detail the Classical Latin poetry subjects that underlie Francisco García Pavón's police stories (Tomelloso 1919-Madrid 1989).

This same writer, who was an expert in Classical Literature, finds a valuable resource in Latin authors like Horacio, Propertio, Tibulo, Ovidio or Virgilio to shape a peculiar work with a setting and features of his own.

Mr García Pavón carries it out through subjects such as *La Arcadia*, *the locus amoenus*, *the carpe diem*, *the banquet and the wine*, or *the tempus fugit*, which are characteristic of Classical Latin poetry and transferred to his age, his own

homeland and its characters. His whole work has therefore a sense of unity largely due to the survival of the classical world in every single page.

Keywords: Classical Latin poetry themes- police stories- unity - survival of the classical world.

Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919 – Madrid, 1989), Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid en 1952, con una Tesis sobre Clarín Catedrático de Historia de Literatura Dramática y Director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, director literario de la Editorial Taurus, crítico literario en diversos medios, director del Teatro Español de Madrid, *alma mater* de las tertulias del Café Gijón¹, es hoy un escritor casi desconocido, a pesar de que con su primera novela, *Cerca de Oviedo*, escrita mientras realizaba las milicias universitarias en la Capital del Principado, quedó finalista del Premio Nadal en 1945, premio que conseguiría en 1969 con *Las hermanas coloradas*, tras haber quedado finalista también en 1967 con *El reinado de Witiza*, obra con la que obtendría el Premio de la Crítica en 1968.

Fue un autor fecundo, ya que publicó numerosos artículos periodísticos, varios libros de crítica literaria, diversas antologías de cuentos, y la parte fundamental de su obra, sus novelas. Podemos dividir su extensa obra² en los siguientes bloques temáticos³:

- A) Obra no inventariada (69 publicaciones, entre artículos periodísticos, capítulos de libros y revistas literarias, prólogos y antologías)
- B) Novelas inéditas (3 obras, con una de las cuales, *El pájaro en el pecho*, quedó en cuarto lugar en el Premio Nadal de 1955)
- C) Los textos no policíacos
 - Narraciones autobiográficas (5 colecciones de cuentos y relatos)
 - Primeras obras (su primera novela, *Cerca de Oviedo*, y *Las campanas de Tirteafuera* (1955), colección de cuentos y novelas cortas)
 - Cuentos (3 libros)
 - Artículos de costumbres y textos humorísticos (2 recopilaciones)
 - Ensayo y crítica teatral (2 obras)
- D) Los relatos policíacos (13 libros, entre novelas y colecciones de relatos y de narraciones cortas, así como 4 cuentos incluidos en otros volúmenes)

1. J. BELMONTE SERRANO (1919-1989) *Francisco García Pavón. Una vida inventada: aproximación biográfica*, Ciudad Real, Almud, 2005, y «Francisco García Pavón (1919-1989): vida y análisis crítico», en GALÁN GALL, A. L. Y MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (coordinadores), *Francisco García Pavón: el hombre y su obra*, Cuenca, UCLM, 2007, 15-33.

2. FGP, *Obras completas*, Tomelloso, Soubriet, 1996, 4 volúmenes.

3. M. L. MORAGAS GIL, «Bibliografía de FGP», en GALÁN GALL, A. L. Y MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (coordinadores), *op. cit.*, 117-123.

Será en este último bloque en el que centraremos nuestro estudio, ya que comprobaremos que por sus características es en el que aparece mayor número de temas clásicos. Hemos de señalar que nos encontramos ante un autor cultísimo, conocedor del mundo clásico, lo que se refleja en el conjunto de su obra, no sólo por los temas que refleja, sino también por la cantidad de autores latinos y griegos que cita⁴, los hechos históricos y lugares de la antigüedad clásica o divinidades de la mitología a los que alude⁵, los nombres de personajes que evocan a otros clásicos⁶, o las citas y términos en latín que emplea⁷.

Todos los relatos policíacos están protagonizados por Manuel González, alias Plinio, el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso. Ya el apodo del policía nos acerca al mundo clásico, pues como el propio personaje explica, este sobrenombre se lo pusieron a su abuelo, llamado Plinio el Viejo⁸ para diferenciarlo de su nieto, cuando estudiaba latín en el seminario de Ciudad Real⁹.

De los temas de clara inspiración en la poesía clásica latina que abundan en FGP, podemos señalar como los más importantes y más empleados por nuestro autor los siguientes:

- 1-Arcadia y *locus amoenus*
- 2-*Tempus fugit*
- 3-*Carpe diem* y *aurea mediocritas*
- 4-Banquete y vino
- 5-Naturaleza y labores del campo (vendimia)

Trataremos cada uno por separado, si bien todos ellos están interrelacionados, pues dan una clara unidad a todos los relatos policíacos, como iremos observando a lo largo de nuestra exposición.

Hemos optado por unir en casi todos los bloques temáticos dos tópicos clásicos tratados como variantes el uno del otro por FGP a partir de las fuentes que conoce, tratamiento que él mismo pudo observar que se daba en los autores clásicos en los que se inspiró.

1. ARCADIA Y *LOCUS AMOENUS*

Todos los relatos policíacos, excepto *Las hermanas coloradas*, están ambientados en Tomelloso, el pueblo natal del autor, que lo toma como una idílica y particular Arcadia.

4. Cf. FGP, *Voces en Ruidera*, Barcelona, Destino, 1975, 7, 58.

5. Cf. FGP, *Voces en Ruidera*, ed. cit., 119, 126.

6. Cf. FGP, *El rapto de las Sabinas*, Barcelona, Destino, 2002, 20 (Augusto), 202 (Ilama Rómulo a este nuevo captor de Sabinas), 226 (Olimpia).

7. Cf. FGP, *Una semana de lluvia*, Barcelona, Destino, 1986, 103 (*memento homo*) y *El reinado de Witiza*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1969, 13 y 58 (*in albis*), 21 (*pulvis eris*), 27 (*homo est*).

8. FGP, *Voces en Ruidera*, ed. cit., 122, y *Vendimiario de Plinio*, Barcelona, Destino, 1972, 132.

9. FGP, *El rapto de las Sabinas*, ed. cit., 168.

Aunque en *Las hermanas coloradas* Plinio ha de viajar a Madrid para resolver un caso, todos los personajes tienen que ver con Tomelloso, recreándose incluso el ambiente del pueblo, por lo que podemos afirmar que traslada su Arcadia a la ciudad con el objeto de comparar ambas y así poder elogiar su aldea como *locus amoenus* frente a la ciudad impersonal¹⁰, al igual que Tibulo, quien prefería vivir en el campo alejado de los vaivenes de la ciudad¹¹.

Este aspecto de FGP, situar las tramas policíacas en Tomelloso, es lo que les da originalidad, ya que sus obras suceden en un ámbito rural que resulta sorprendente para los lectores acostumbrados a las urbes de la novela negra o a la teatralidad y sofisticación de las novelas policíacas clásicas¹².

En sus narraciones FGP describe Tomelloso de punta a punta. Sería difícilísimo imaginarnos la obra de García Pavón sin la presencia minuciosamente expresada y descrita de los lugares en que habita cada hecho, cada relato¹³. Pensamos que la coherencia narrativa de FGP está marcada precisamente por su escenario único e idílico. Tiene un especial empeño en delimitar el espacio donde la acción toma cuerpo, por lo que recurre a un lugar reconocible, real, espacio que el autor ha experimentado como ámbito suyo¹⁴.

Nuestro autor, al igual que Virgilio, ve Tomelloso como una Arcadia de sencillez rural¹⁵, un lugar de paz y concordia, alejado del ajetreo urbano, del ruido¹⁶, a veces enlazando con el tópico del *locus amoenus*, olvidando sus aspectos negativos y potenciando los positivos. Así, un personaje venido de Madrid explica su decisión de trasladarse a Tomelloso: «Toda mi vida soñé con vivir en un pueblo...Me hablaron bien del Tomelloso, como lugar tranquilo y con gentes de buen natural, y aquí nos vinimos»¹⁷.

Otras veces Tomelloso evoca la Arcadia de Sannazaro como mundo utópico, perdido y contemplado a través del velo de un recuerdo melancólico¹⁸, como podemos observar en numerosos pasajes de FGP en los que diversos personajes rememoran con añoranza los lugares y momentos vividos¹⁹, enlazando incluso con el tópico del *ubi sunt?*.

Pero el aspecto que más abunda en FGP es la combinación de idilio y tristeza, pues, al igual que Virgilio²⁰, que adopta conscientemente como modelo a

10. FGP, *Las hermanas coloradas*, Barcelona, BIBLIOTEX, 2001, 51 («...en los pueblos convivimos más. Aquí las personas están colocadas sobre la misma ciudad, pero no se conocen ni parece que quieran conocerse.») y 60 («Los pueblos son libros. Las ciudades periódicos mentirosos...»).

11. *Carm.* I 1.

12. M. L. MORAGAS GIL, «Los géneros y las etapas creativas de la obra de FGP», en GALÁN GALL, A. L. Y MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, A. (coordinadores), *op. cit.*, 47.

13. L. DE LA PEÑA, «FGP, escritor de cuentos», 106, en *Lucanor* 4, 1989, 91-114.

14. L. DE LA PEÑA, art. cit., 105.

15. J. LUQUE MORENO, «*Et in Arcadia ego: muerte en Arcadia*», 71, en *Estudios Clásicos* 131, 2007, 63-104.

16. J. LUQUE MORENO, art. cit., 73.

17. FGP, *El rapto de las Sabinas*, ed. cit., 86.

18. J. LUQUE MORENO, art. cit., 77.

19. FGP, *Las hermanas coloradas*, ed. cit., 19 y *Vendimiario de Plinio*, ed. cit., 80.

20. *Églogas* VIII y X.

Teócrito²¹, no excluye de su Arcadia el dolor ni la muerte²², puesto que el sueño del ideal *locus amoenus* es síntoma de la experiencia del sufrimiento y de la muerte²³.

Existe un contraste entre la felicidad ideada y la realidad sufrida, entre la vida y la muerte²⁴, presente en todos los relatos policíacos, ya que una muerte siempre golpea a este lugar idealizado²⁵, muerte que Plinio ha de resolver a fin de retomar por un tiempo la felicidad, hasta un nuevo crimen. Dicho contraste lo encontramos de una forma mucho más nítida en *Voces en Ruidera*, novela en la que el paisaje idealizado aparece por doquier, casi como el tema principal, siendo constantes las alusiones a Virgilio²⁶ y al bucolismo de los paisajes del mantuano asociados a esa naturaleza manchega²⁷, paisaje que se ve ensombrecido por una muerte. Ha de ser Plinio, como siempre, quien le devuelva la luz y el color.

Podemos concluir este apartado señalando que FGP detalla de tal manera cada rincón de su Arcadia²⁸ a fin de que el lector llegue a formar parte de ella y se sienta protagonista de la trama junto a Plinio.

2. TEMPUS FUGIT

Otro de los grandes temas presentes en toda la obra policíaca de FGP es lo irreparable de la fugacidad del tiempo, el sentimiento trágico de que todo es finito²⁹, asumido sin esperanza ni desesperación³⁰, de manera natural y sobria.

Este tema enlazaría con lo tratado en último lugar en el apartado anterior, ya que en la Arcadia de Sannazaro era posible el sentimiento de perentoriedad de los placeres terrenales³¹.

La inexorabilidad de la muerte podemos encontrarla en Virgilio (*Aen.* VI 126), Horacio (*carm.* I 4, 13; I 28, 15; II 3, 25) y Ovidio (*met.* X 33).

Íntimamente ligadas a esta idea van otras como la de la caducidad de todos los placeres terrenales (Persio 5, 153, Séneca *Agamenón* 57-107, Tibulo *carm.* II 3, 36-46), la brevedad de la vida (Horacio *carm.* I 4, 15; II 14, 1, Ovidio *fast.* VI

21. *Idil.* I. Cf. J. LUQUE MORENO, art. cit. 93

22. J. LUQUE MORENO, art. cit., 78.

23. J. LUQUE MORENO, art. cit., 99.

24. J. LUQUE MORENO, art. cit., 82.

25. F. YNDURAIN, *Francisco García Pavón*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 8 («La presencia de la muerte y de su escenario...es recurrente en esta narrativa»).

26. FGP, *Voces en Ruidera*, ed. cit., 119.

27. FGP, *Voces en Ruidera*, ed. cit., 31, 32, 40, 119.

28. Sirvan como ejemplo *Vendimiario de Plinio*, ed. cit., 22, 145-147, 162, 163, 178; *Voces en Ruidera*, ed. cit., 31-35, 39-40, 143; *Una semana de lluvia*, ed. cit., 199-200.

29. L. DE LA PEÑA, art. cit., 105.

30. F. YNDURAIN, *op. cit.*, 18.

31. J. LUQUE MORENO, art. cit., 93.

771), la fugacidad del tiempo (Virgilio *georg.* III 284), que no vuelve jamás (Ovidio *ars* III 63) y que todo lo devora (Ovidio *met.* XV 234)³².

Pues bien, todas estas ideas tratadas por los poetas clásicos las encontramos constantemente a lo largo de la obra de FGP. Así, en *Las hermanas coloradas*³³ cuando Plinio contempla en el apartamento de las gemelas desaparecidas el almacenamiento inútil de muebles, fotografías y objetos acumulados por éstas y que pertenecieron a varias generaciones de su familia, «viejos inquilinos a los que se llevó la parca»³⁴. O bien, en la misma obra³⁵, cuando el policía imagina los 30 años pasados en cautiverio por uno de los personajes y reflexiona sobre el paso de dicho tiempo en éste y en las dos hermanas al apreciar los estragos del tiempo en todos ellos, de quienes dice que su atractivo de jóvenes «se lo tragó la parca». Al igual que en Horacio *carm.* II 14, vemos la rapidez del paso de los años, la inutilidad de frenar el paso del tiempo y lo inevitable de la muerte.

También en *El reinado de Witiza*³⁶ Plinio reflexiona sobre el paso del tiempo en su Arcadia, en la que vida e historias son engullidas por el tiempo y la modernidad, si bien aprovecha para bosquejar una alabanza de la vida rural frente a la impersonalidad de la ciudad.

En *Vendimiario de Plinio*³⁷ el protagonista evoca con nostalgia sus años de niño y mozo que ya no volverán, lo que nos recuerda a Horacio *carm.* II 11 cuando nos habla de la fugacidad de la juventud y la premura de la vejez.

El tiempo que todo lo devora lo encontramos en *Una semana de lluvia*³⁸ cuando un personaje se refiere a él en los siguientes términos: «el tiempo, que tanto lija».

La muerte que todo lo iguala podemos hallarla en *Nuevas historias de Plinio*³⁹ cuando es desenterrado un cadáver, y, ante la visión del cuerpo en avanzado estado de descomposición, es el autor mismo quien hace la reflexión siguiente: «Cómo come el terreno. Cómo iguala toda ponderación y divergencia. Cómo todo lo hace materia pareja. De idéntico origen y fenecimiento». También en esta obra podemos apreciar la idea de la caducidad de todos los placeres terrenales, ya que el argumento trata de la exhumación de un cadáver que ha sido enterrado con un billete de lotería premiado, dinero que él no podrá gozar, pero sí sus ávidos parientes, que son los que cometen la villanía de no respetar su descanso eterno.

Para terminar con este apartado, señalar que FGP nos hace partícipes del paso del tiempo a través de la evolución cronológica de los personajes a lo largo de

32. J. LUQUE MORENO, art. cit., 89.

33. Ed. cit., 40-42.

34. *Ibidem* 84.

35. Página 185.

36. Ed. cit., 84-85.

37. Ed. cit., 80 y 132.

38. Ed. cit. 22.

39. Barcelona, Destino, 1971, 198.

sus relatos. Vamos comprobando el paso del tiempo por ellos, cómo envejecen, se casan y tienen hijos, en fin, cómo van recorriendo la vida. Todo ello da una sensación de unidad a estas obras, ya que en ellas encontramos una coherencia marcada por dicha evolución cronológica.

Otras formas que utiliza FGP para encuadrar el tiempo y, por lo tanto, conseguir dicha coherencia sería el distribuir los capítulos de una obra en cada uno de los días de la semana, como ocurre en *Una semana de lluvia*. También realiza claras referencias al paso de los días o de las estaciones y las labores del campo, encontrándonos con una situación de encuadre repetitivo anual, lo que nos llevaría a evocar a los analistas clásicos. Incluso el título del libro, como *Otra vez domingo*, *El último sábado*, *Una semana de lluvia* o *El Carnaval*, nos da una referencia temporal nítida, totalmente acotada, a fin de que nos sintamos más cercanos a los personajes del relato al compartir con ellos un espacio y un tiempo totalmente cerrados.

3. CARPE DIEM Y AUREA MEDIOCRITAS

El tema del *carpe diem* lo encontramos presente en todas las narraciones policíacas, pues vemos a los personajes de éstas asistir a sus compromisos de la vida sabiendo gozar del momento, liando los cigarros, bebiendo los vinos o cervezas, incluso con descripciones minuciosas de ciertos alimentos⁴⁰.

Pero si hay un personaje que representa como ninguno el tema que tratamos, éste es Antonio el Faraón, orondo comerciante de vinos, amigo de Plinio, y que sólo piensa en el disfrute de la vida. En él encontramos a Horacio *carm.* I 11 cuando nos aconseja gozar intensamente el presente sin preocuparnos del insondable mañana, o II 11 cuando nos anima a vivir el momento tras revelarnos la fugacidad de la juventud, o II 14 recordándonos la rapidez del paso de los años⁴¹. Los ejemplos más claros nos los ofrece FGP en *Las hermanas coloradas*, novela en la que el Faraón acompaña a Plinio a Madrid, y allí son constantes las comilonas y juergas que protagoniza en compañía de otros tomelloseros que va encontrando a lo largo de la obra, haciéndose eco nuestro personaje del tópico clásico al afirmar «es mejor gozar de la vida»⁴², «la vida dura menos que un gargarismo y...no hay como apescarse a la barra de un bar con cuatro amigos juguetones»⁴³, «comer, beber,...eso es vida»⁴⁴, o «bebiendo y cantando se dispersa el pesar»⁴⁵.

40. FGP, *Una semana de lluvia*, ed. cit., 34.

41. M. MAÑAS NÚÑEZ, «El vino como recurso literario en las *Odas* de Horacio», 38-39, en *Actas del V Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica: vino y banquete en la Antigüedad*, Valdepeñas, UNED, 1993, 35-42.

42. *Ibidem* 27.

43. *Ibidem* 147.

44. *Ibidem*. 152

45. *Ibidem* 152.

En esta misma obra FGP también nos evoca a Catulo⁴⁶ al proponerle el Faraón a Plinio «tomemos unas copas,...luego otras copas..., así hasta ciento»⁴⁷.

En otra de sus obras el autor nos resume esta particular filosofía vital en boca de un personaje que afirma «sólo vivimos en el día en que estamos»⁴⁸, por lo que nos invita a disfrutarlo de una manera cercana a los personajes de sus obras, haciéndonos partícipes de las mismas, y relacionando este tópico con el anterior, ya que la vida es breve y hay que vivirla intensamente.

Asociado al *carpe diem* encontramos en FGP, al igual que en la poesía clásica latina, como podremos comprobar más adelante, el tema de la *aurea mediocritas*, el disfrutar del momento gozando lo que se tiene, sin desear nada más, ya que el poseer mucho conlleva una enorme preocupación por conservar esos bienes⁴⁹.

Así pues, se trata del desprecio de la riqueza y el aprecio de lo propio como signo de seguridad en la vida y de tranquilidad en el gozar. Esa seguridad y tranquilidad se oponen a los peligros de la riqueza y a los vaivenes de la Fortuna⁵⁰.

En Séneca *Agamenón* 57-107 un coro de mujeres de Micenas se queja de la inestabilidad y de los riesgos de los puestos encumbrados prefiriendo una vida modesta⁵¹.

Igualmente Tibulo en I 1 prefiere vivir tranquilo con su amada en la pobreza antes que poseer riquezas, rechazando la inseguridad que éstas conllevan⁵². En II 3, 36-46 incluso describe los males que la codicia provoca⁵³, y en II 2, 11-16 proclama que espera vivir tranquilamente con su amada, alejado de toda riqueza, causante de males y sobresaltos⁵⁴.

También encontramos este tema en Horacio, pues en *carm.* III 16 destaca que el dinero no da la felicidad, por lo que recomienda el justo término medio alejado de la ambición, ya que es feliz quien se conforma con lo que tiene⁵⁵. En *Epist.* I 12 reconviene a Iccio, administrador de las propiedades de Agripa en Sicilia, por su excesivo afán de riqueza, siendo más importante tener lo suficiente para vivir⁵⁶.

En FGP es constante el eco de este tema clásico, ya que tanto Plinio como los demás personajes viven tranquilos con lo que tienen sin anhelar nada, como

46. V 7-9 *da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum.*

47. *Ibidem* 67.

48. FGP, *Voces en Ruidera*, ed. cit., 147.

49. J. I. ANDÚJAR CANTÓN, «Un tema poético en Séneca *Agamenon* 57-107», *Aurea Verba* 1, 2005, 1-5.

50. J. I. ANDÚJAR CANTÓN, art. cit., 1.

51. *102 modicis rebus longius aevum est.*

52. *5 me mea paupertas vita traducat inerti, 25 iam modo iam possim contentus vivere parvo, 33-34 at vos exiguo pecori, furesque lupique, / parcite: de magno est praeda petenda grege.*

53. *36-37 praeda tamen multis est operata malis. / Praeda feras acies cinxit discordibus armis.*

54. *11 auguror, uxoris fidos optabis amores, 13-14 nec tibi malueris, totum quaecumque per orbem / fortis arat valido rusticus arva bove.*

55. *43-44 ...bene est, cui deus obtulit / parca quod satis est manu.*

56. *4 pauper enim non est cui renum suppetit usus.*

vemos en *El rapto de las sabinas*: «La gente lucha por conseguir mercancías que le complican la vida y le quitan el sabor de vivir. La paz, el campo solo y el vino honrado, son tres bienes que ha perdido la humanidad» (p. 52), o en *El reinado de Witiza*, p. 38. En esta misma obra, p. 210, un personaje llamado Celedonio el Rico pronuncia un discurso con todo lo que hace feliz al hombre y está al alcance de la mano día a día. Sin duda se trata de una evidente declaración de principios por parte del autor.

Hay otro aspecto de este tópico que hemos visto en los autores clásicos citados, y es la inestabilidad de los altos cargos, los vaivenes del poder. Esto afecta a Plinio, que rechaza los laureles del éxito y las elucubraciones sobre sus posibles ascensos y mejoras profesionales, ya que él es feliz siendo policía en su pueblo, pues están hechos a la medida el uno del otro⁵⁷. Incluso alguna vez llega a afirmar «yo no soy muy extremista»⁵⁸, frase en la que el autor resume la forma de ser, pensar y comportarse del policía.

Para acabar, señalaremos que la postura adoptada por FGP, reflejada en sus obras y personajes, de alejarse de los extremos y buscar el término medio es reflejo de la experiencia personal del autor en la época en la que escribe, al igual que en Horacio, que lucha contra el desorden moral y político, o en Séneca, pues su pensamiento arranca y se eleva de cada situación experimental⁵⁹.

4. BANQUETE Y VINO

Este tema está unido al anterior, pues son elementos de los que hay que gozar, y con los que los personajes de FGP son felices, como comprobaremos posteriormente.

En la Antigüedad Clásica encontramos el banquete como signo de hospitalidad, especialmente en Virgilio *geórgica* IV 374-385, y sobre todo en la *Eneida*, pues baste recordar el famoso banquete de hospitalidad que ofrece la reina Dido a los troyanos, y en el que Eneas narra sus aventuras. Nos encontramos ante la recreación por parte de la poesía latina de un tópico que, procedente de Homero, se convierte en un lugar común del relato épico⁶⁰.

Son abundantes los poemas clásicos en los que vemos desarrollado el ritual del banquete, con la invitación, la descripción de los preparativos, el elenco de alimentos, o bien el posterior entretenimiento de tipo intelectual⁶¹.

57. FGP, *El reinado de Witiza*, ed. cit., 32-33.

58. FGP, *Las hermanas coloradas*, ed. cit., 147.

59. J. I. ANDÚJAR CANTÓN, art. cit., 5.

60. C. MARTÍN PUENTE, «El vino en el ritual de la hospitalidad», 142-143, en *Actas del V Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica: vino y banquete en la Antigüedad*, Valdepeñas, UNED, 1993, 137-148.

61. Catulo XIII, Horacio *epist.* I 5, Marcial V 78; X 48 y XI 52. Cf. R. M. MARINA SÁEZ, «El poema de invitación latino», 78-79, en *Actas del V Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica: vino y banquete en la Antigüedad*, Valdepeñas, UNED, 1993, 75-85.

Otra perspectiva del banquete en el mundo clásico sería la de una reunión de varones con la finalidad de estrechar y reforzar los vínculos de unión mediante el acto simbólico de una comida en común⁶². El ejemplo más claro lo encontramos en la *syssitia* espartana, banquete que hermanaba e identificaba a sus integrantes en unos mismos intereses y objetivos, y que requería la aceptación de nuevos miembros por parte de los antiguos⁶³.

En FGP se unen ambas vertientes del banquete: hospitalidad y hermandad entre hombres. La mayor parte de estas comidas se celebra en el campo, bien porque se están realizando las labores propias de la vendimia, o bien en las fincas o villas de alguno de los personajes⁶⁴. En todos estos banquetes el autor, al igual que los clásicos, nos describe minuciosamente los rituales citados anteriormente.

Son numerosos los ejemplos a lo largo de los relatos pliniescos, por lo que citaremos como muestra de comida en el campo durante las tareas de la vendimia la que aparece en *Vendimiaro de Plinio*⁶⁵. En ella comprobamos que se trata de una forma de camaradería entre trabajadores, con una descripción minuciosa de los preparativos, lo que indicaría la posición y deberes de cada uno de ellos. Comparten alimentos hombres y mujeres, ya que ambos sexos comparten sufrimientos en el campo. Las viandas que comen son pocas y siempre las mismas, ya que «los almuerzos de los pobres que trabajan de sol a sol, son poco variados»⁶⁶, lo que los diferenciaría de los banquetes de las otras clases sociales.

Como banquete de hospitalidad citaremos el que en *Una semana de lluvia*⁶⁷ D. Sebastián, el dueño de la finca «Socalindes», les ofrece a Plinio y sus acompañantes, que venían de investigar una muerte ocurrida en las cercanías. Asistimos a la descripción detallada tanto de la preparación de los alimentos, como del ritmo y orden de la comida, e incluso de la sobremesa, todo ello con el beneplácito de D. Sebastián, a quien se le compara con un patricio romano⁶⁸.

En cuanto al banquete como hermandad entre hombres podemos señalar todos los que Plinio y sus amigos organizan en la huerta de Rocío la buñolera, «única hembra de la reunión,...porque a ella no le gustaban las mujeres,...ya que eran muy maliciosas y liantes»⁶⁹. El rito es el mismo que hemos visto anteriormente.

62. C. FORNIS y J. M. CASILLAS, «La *syssitia* espartana: un acercamiento a las fuentes», 204, *Actas del V Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica: vino y banquete en la antigüedad*, Valdepeñas, UNED, 1983, 203-216.

63. Cf. Plutarco *Lyc.* 12, 9 para la ceremonia de admisión, y 12, 8 para el silencio exigido a sus miembros.

64. Excepto las desmedidas comilonas de Antonio el Faraón y sus acompañantes en Madrid durante la trama de *Las hermanas coloradas*. Cf. *op. cit.*, 69-72 y 145-152.

65. *Ed. cit.*, 85-93.

66. *Op. cit.*, 90.

67. *Ed. cit.*, 79-96.

68. *Op. cit.*, 81.

69. FGP, *El rapto de las Sabinas*, ed. cit., 49.

El vino, al estar ligado al banquete, aparece profusamente en la obra de FGP, y más al ser Tomelloso por antonomasia una de las zonas vinícolas más importantes de España.

Al igual que en Horacio *carm.* I 18⁷⁰, en FGP es constante la alabanza del vino como medicina de las angustias⁷¹. Incluso nuestro autor va más lejos, ya que uno de sus personajes, Braulio el filósofo, *alter ego* del propio FGP, coloca el líquido de Baco como uno de los productos básicos con los que se podría alimentar a la juventud con fines benéficos para su espíritu: «Si criaran a los chicos con aceite, vino y leche nada más...habría menos gentes aviesas. Lo que malogra el espíritu son artificios tales como...el tabaco...»⁷².

Pero la mayoría de las veces el vino aparece asociado al *carpe diem*, y, por consiguiente, se dan también todos los elementos acostumbrados del *locus amoenus*, lo que nos recuerda a Horacio *carm.* II 11. Así, el personaje que mejor representa esta relación de temas es Antonio el Faraón, quien en una de sus numerosas comilonas durante la trama de *Las hermanas coloradas* hace una encendida loa del vino y de todos los placeres que lleva asociados a fin de disfrutar del momento y gozar de la vida⁷³. Es tal el amor de este personaje por el vino, que en otra obra, *El reinado de Witiza*⁷⁴, asistimos a su dionisiaco y surrealista baño en una tinaja llena de vino.

Otro aspecto clásico también presente en FGP⁷⁵, y que ya hemos podido comprobar a la hora de tratar el tema del banquete, sería el del vino como instrumento de fraternidad y hermanamiento entre los bebedores, pues se bebe con amigos, que incluso podría derivar como medio de restricción, de selección, e incluso de iniciación a un grupo social determinado⁷⁶.

5. NATURALEZA Y VENDIMIA

Este tema está estrechamente relacionado con los anteriores. Por un lado, porque la naturaleza está presente en la Arcadia de FGP y es parte fundamental de su *locus amoenus*. Por otro, porque es en la naturaleza donde los personajes disfrutan de la vida contentándose con lo que ésta les da, frente a la impersonal ciudad y todos sus avances. Y también porque asistimos en la naturaleza a la mayoría de los banquetes, y con el vino como elemento imprescindible.

La naturaleza en FGP es un factor tan importante como los personajes y sus andanzas⁷⁷. Hay una comunión con el medio, comunión del autor y de los perso-

70. 3-4 *siccis omnia nam dura deus proposuit, neque / mordaces aliter diffugiunt sollicitudines.*

71. Cf. *Las hermanas coloradas*, ed. cit., 147. Cf. M. MAÑAS NÚÑEZ, art. cit., 38.

72. FGP, *Otra vez domingo*, Madrid, Sedmay, 1978, 19.

73. Ed. cit., 152.

74. Ed. cit., 194-196.

75. Cf. *Otra vez domingo*, ed. cit., 16-20.

76. Cf. *Carmina Burana*, poemas 196 y 219.

77. F. YNDURAIN, *op. cit.*, 18.

najes, e incluso de los lectores, ya que identificamos a éstos con el paisaje, pero también nosotros nos sentimos identificados y partícipes de él página a página.

Al igual que en Horacio *carm.* I 4, en FGP son constantes las descripciones en las que la alegría de la naturaleza es el elemento fundamental⁷⁸.

También encontramos en nuestro autor reflejos de las *Églogas* de Virgilio, sobre todo en *Voces en Ruidera*, obra en la que el paisaje, protagonista principal, se nos presenta como bucólico⁷⁹, ideal para pastores virgilianos⁸⁰ o fábulas épicas⁸¹.

En FGP la sucesión de las estaciones, con la servidumbre climatológica y agrícola, está sentida y comunicada en todos sus matices, con esa andadura lenta y segura de los fenómenos de la naturaleza⁸², aspecto que nos recuerda a Horacio *ep.* II, canto a las estaciones y las labores del campo.

Pero si se trata de las labores del campo, el autor que más influirá en FGP será Virgilio con sus *Geórgicas*, sobre todo cuando habla de la vid y los trabajos de la vendimia⁸³, momento cimero en las vidas de los personajes de nuestro pueblo manchego⁸⁴.

FGP describe de forma magistral el ambiente que se respira en Tomelloso al llegar la época de la recogida de la uva y la elaboración del vino⁸⁵, asemejándose a Horacio *carm.* I 18 en su encendida alabanza de la vid⁸⁶.

Como vimos con el paisaje y el tiempo, también el ritmo de la naturaleza, marcado por la sucesión de las estaciones y las labores del campo, le sirve a FGP para encuadrar la acción y los personajes, a fin de situarnos dentro de unos límites conocidos y reconocibles, de modo que los lectores formemos parte del relato.

Así pues, esperamos haber mostrado cómo el mundo clásico pervive de manera nítida en uno de los mejores narradores de la literatura española del último siglo. Por lo tanto, deseamos que por el placer de saborear buena literatura FGP sea leído, o incluso releído, ya que aseguramos unos momentos muy agradables en compañía de un autor en el que se unen lo mejor de las literaturas clásica y contemporánea.

78. Cf. *El reinado de Witiza*, ed. cit., 83-84.

79. *Op. cit.*, 31, 32, 40, 119.

80. *Op. cit.*, 119.

81. *Op. cit.*, 32.

82. F. YNDURAIN, *op. cit.*, 15-16.

83. II 89-108, 259-299.

84. *Vendimiario de Plinio*, ed. cit., 22.

85. *El charco de sangre*, en *Plinio. Primeras novelas*, Palencia, Rey Lear, 2007, 190, y *Vendimiarío de Plinio*, ed. cit., 7-13. Incluso Plinio llega a afirmar en esta segunda obra que en la vendimia nadie enferma (p. 12), sin duda porque el estado anímico del hombre se iguala a la explosión de alegría de la naturaleza.

86. FGP, *El rapto de las Sabinas*, ed. cit., 59.

LA TRANSFORMACIÓN DEL MITO DE MEDUSA EN LA OBRA DE FRANCISCO AYALA. DE OVIDIO A LUCANO

INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO
Universidad de Granada

Resumen: En este trabajo analizamos el mito de Medusa en la obra literaria de Francisco Ayala desde su época de vanguardia hasta su producción posterior a la Guerra Civil española, principalmente en los relatos recogidos en *La cabeza del cordero* (1949). El estudio nos permite observar cómo el mito de Medusa es objeto de una transformación semejante a la que se experimenta de Ovidio a Lucano, desde el juego con la imagen a la denuncia que supuso la guerra civil entre César y Pompeyo.

Palabras clave: Literatura comparada, mitología, Medusa

Summary: In this paper we analyse the myth of Medusa in Francisco Ayala's literary work from his avantgarde texts to the stories produced after the Spanish Civil War, mainly collected in *La cabeza del cordero*(1949) (*The Head of the Lamb*). Through his literary production the myth of Medusa develops in a similar way to the transformation of the myth presented from Ovidiu to Lucano, from a mere play of images to the denunciation of the civil war between Caesar and Pompeius.

Keywords: Comparative Literature, Mythology, Medusa

En el proemio a los relatos que conforman el libro *La cabeza del cordero*, publicado en 1949, Francisco Ayala reflexiona sobre la trayectoria de su literatura, desde sus primeras obras a la edad de veinte años a los nuevos caminos de las vanguardias que le hacían indagar la construcción de un mundo imaginado o soñado, y que contrastará radicalmente con lo que en esa década final de los cuarenta decidía exponer al público. Con este conjunto de relatos, como con el anterior, *Los usurpadores*, el autor manifiesta en el *Proemio a La cabeza del cordero* que escribe «Esta verdad acendrada en un ánimo sereno después de haber bajado a los infiernos» (Ayala 1993: 463). Y lo hace después de haber sido sometido, como el pueblo español, a un proceso catártico doloroso y profundo.¹ De acuerdo con esto, diferencia Ayala entre lo que creaba bajo «aquella sensual alegría que jugaba con imágenes, con metáforas, con palabras, y se complacía en su propio asombro del mundo, divirtiéndose en estilizarlo» (Ayala 1993: 458) y lo que ahora presenta después de lo ocurrido tras la guerra civil española y que había producido «una súbita y descomunal mutación histórica» (ibid.: 459). Tal fue así que a los intelectuales de la generación anterior a nuestro autor, vino a clausurarles «para todos ellos, una actuación que, en lo sustancial, estaba completa. Unos han muerto; otros, sobreviven y callan, y lo que continúan escribiendo, escriben también como supervivientes» (ibid.). Por el contrario, la generación contemporánea al autor granadino, aquella que entonces tiene poco más de treinta años, «fue sorprendida por la conflagración, y quedó en suspenso, cortada» (ibid.: 460). Tal situación se presenta en este libro cuyas piezas «proyectan desde diferentes planos del pasado angustias muy de nuestro tiempo» (ibid.: 462). En este sentido, es sumamente interesante descubrir cómo los siglos que nos distancian desde la Antigüedad a nuestros días no sólo son testimonio de indudable dependencia o correspondencia a la hora de recrear comportamientos humanos actuales al amparo de su clara universalidad, sino que, además, podemos encontrar diferencias en estos usos de los mitos del mismo modo que se manifestó en la propia Antigüedad en función del momento histórico en que se escriben.

Sobre la relación de la obra de Francisco Ayala con la de Lucano y Ovidio tenemos ejemplos desde el juego con el mito de las edades en el relato de vanguardia «Cazador en el alba», a la referencia al tiempo que huye con el «Carpite florem» de *Ars* (1.79). En cuanto a Lucano, partimos también ya del análisis realizado entre la obra literaria de Francisco Ayala, en concreto el relato «Diálogo de los muertos», de 1939, y el poema épico de Lucano, *Farsalia*. Sobre ambas relaciones ya nos hemos acercado en otro lugar (López Calahorro 2008),

1. Añade: «Nos ha tocado a nosotros sondar el fondo de lo humano y contemplar los abismos de lo inhumano, desprendernos así de engaños, de falacias ideológicas, purgar el corazón, limpiarnos los ojos, y mirar al mundo con una mirada que, si no expulsa y suprime todos los habituales prestigios del mal, los pone al descubierto y, de ese modo sutil, con sólo su simple verdad, los aniquila» (F. AYALA, 1993: 463).

y ahora lo que nos interesa es destacar cómo el mito de Medusa está sometido al mismo cambio que sufrió en la Roma que va de Ovidio a Lucano, y que, del mismo modo, se manifiesta en la literatura de un escritor consciente de que la guerra civil española vino a cambiar toda la producción literaria de quienes tuvieron que descender al infierno para volver a la vida con un prisma analítico absolutamente diferente del anterior.

1. LA BELLEZA DE MEDUSA: DE *METAMORFOSIS* DE OVIDIO A «MEDUSA ARTIFICIAL» DE FRANCISCO AYALA

El cabello de Medusa

Desde la tradición griega se constata la ambigüedad del mito tanto en la literatura como en las representaciones plásticas. La frontalidad y la monstruosidad de las primeras representaciones artísticas en época arcaica hasta la humanización progresiva a partir del Renacimiento, van de la mano de la doble línea literaria que representan Homero y Hesíodo desde sus testimonios más antiguos. Así Virgilio seguirá la estela de Homero, cuya Gorgona es el terrible monstruo «de horrible faz y mirada de espanto», en torno de la cual está «el Miedo y la Fuga» (Il. 11. 39-40), o la que recuerda Odiseo a la salida del infierno (Od. 11. 636). En cambio, Ovidio seguirá parte de la versión de Hesíodo, Píndaro y Apolodoro,² y nos hablará de la belleza de una Gorgona que en *Teogonía* era desgraciada por ser la única mortal y elegida por Poseidón, *el de Azulada Cabellera*, para que yaciera con ella en «un suave prado entre flores primaverales» (*Teog.* 279). Sin escapatoria a su destino, Ovidio hará que Perseo, a modo de Eneas ante Dido, narre cómo ha conseguido la cabeza de serpientes con la que ha llevado a cabo estas acciones (*Met.* 4. 770-1). Junto al episodio del encuentro del héroe con Medusa hasta cortarle la cabeza, el encuentro con las Grayas y el ojo compartido, los caminos llenos de «hombres y fieras convertidas en piedra de lo que eran con la contemplación de Medusa» (*Met.* 4. 780-1) y el tema del espejo, el nacimiento de Pegaso y sus hermanos, sin nombrarlos, los caminos posteriormente recorridos, Perseo contestará a la pregunta de por qué Medusa era la única de las hermanas que llevaba serpientes mezcladas con los cabellos y, por primera vez, se explica en la literatura la razón de la transformación de sus hermosos cabellos. Los versos siguientes con los que concluye el libro IV de la *Metamorfosis* son los que conducen la obra de vanguardia de Francisco Ayala: *clarissima forma / multorumque fuit spes invidiosa procorum / illa, nec in tota conspectior ulla capillis / pars fuit* (*Met.* 4. 794-7).

Así, desde esta belleza de la cabeza de Medusa, el mejor ejemplo es el relato «Medusa artificial», cuya protagonista convive con otros elementos artificiales y

2. Cf. Pindarus, *Pythian* 12. 16 y Apollodorus, *Bibliotheca* 2, 4, 2.

ligados al mundo clásico, como dioses olímpicos convertidos en neumáticos en su última degeneración, o el celuloide que se asemeja a la cabellera de Medusa en el relato «Polar estrella». En «Medusa artificial» el motivo fundamental es la transformación del cabello de la protagonista en la peluquería y la belleza resultante. Quien la mire, a partir de la permanente de su cabello, quedará petrificado. El juego burlón de palabras con el mito clásico y la transformación del cabello se manifiesta en los siguientes textos:

«Señorita Tere –le dijo [...]. Voy a hacerle un rizado flexible. Cables enrollados. Señorita: podrá electrocutar a los hombres. La voy a convertir en una mujer peligrosa. O mejor: en una mujer fatal.»

«No exagero; cualquier hombre que la mire se quedará de piedra. Mi ondulación es permanente. [...] Un mito, si usted quiere –replicó Gabriel–, pero mi ondulación es garantizada. Los hombres se quedarán de piedra, y a mí me cumple advertirla del peligro.»

El cabello es el elemento central de esta Medusa, y su metamorfosis en serpientes, tal y como se explica en Ovidio (*Met.* 4. 801), es el hilo conductor de toda la acción que ocurrirá posteriormente: «Tere se contempló, encantada; su pelo se revolvía en bucles torcidos como reptiles. [...] (Salvada del naufragio, sí, pero convertida en medusa)» (Ayala 1993: 300).

Ovidio y el nacimiento del coral

Una de las innovaciones más significativas de Ovidio es la de la narración del nacimiento del coral. Por primera vez en la literatura se trata la petrificación de las plantas (Álvarez e Iglesias 2005: 346 nota 501). Al dejar Perseo en la arena la cabeza de «la portadora de serpientes», *anguiferum caput*, sobre retoños del fondo del mar, *natas sub aequore virgas*, (*Met.* 4. 742), éstos, aún vivos, reciben la fuerza del monstruo y se endurecen con su contacto en ramas y hojas (*Met.* 4. 745-6). Esta presencia del coral también aparece en «Medusa artificial». Cuando a la protagonista le están transformando su cabello y ella toma conciencia de que está ante un mito, resulta que «Se había puesto roja como si en su cuello se hubiera tronchado un tallo de coral. [...] Reparaba por primera vez en la multiplicación frutal de los espejos, que convertían la sal en un trópico de bombillas en ramos equidistantes» (Ayala 1993: 300).

Perseo enamorado

Tanto en «Polar estrella» como en «Medusa artificial» se reproduce el mito de Medusa con la existencia de Perseo. No existe Medusa sin Perseo, como mito de situación que es (Trousson, *apud* Trocchi 2002: 136-7). Esto es, Medusa

existe porque también está la presencia de Perseo, así como Poseidón, con quien yace Medusa en el templo de Minerva, y de ahí su triste destino según Ovidio. Estas relaciones amorosas también se constatan en dos relatos de vanguardia de Francisco Ayala, «Polar estrella» y «Medusa artificial». Nos detenemos ahora en la Medusa de «Polar estrella», que es una Medusa implícita, oculta igual que el Perseo que ha de cortarles la cabeza, pero aquí están los elementos fundamentales que permiten reconocerlo: «¡Belleza imposible, lejana y múltiple!», y sobre su mirada dirá el narrador casi a continuación: «Y el reflejo azul de sus ojos hipnotizaba –bola de rotación suave– el alma enamorada», una visión que el enamorado trata de eludir hasta ser petrificado: «Él se desvivía por forzar aun los más agudos ángulos de su gran mirada, y cuando recibía el disparo ineludible, una corriente le anegaba de ausencia» (Ayala 1993: 289). La inmovilidad de la mirada está presente antes de llegar al cine, pues «(En sus ojos, cuajó –inmóvil– el paisaje fabril)» (ibid.: 288). Como en el mito, a esta Medusa le cortan también la cabeza. Lo hace un Perseo convertido en «cameraman –personaje mitológico» que le disocia el cuerpo de su cabeza: «su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos» (ibid.: 289). Pero como recuerda Ítalo Calvino a propósito de la Medusa de Ovidio, Perseo no puede desprenderse de su cabeza, pues con ella se va librando de otros monstruos (Calvino 1998: 17). Lo mismo sucede con este Perseo de «Polar estrella», cuando «comenzó el enamorado a repasar el álbum de sus sensaciones», y allí en «el cajón, donde aguardaba trozos de sus *films* –su colección de recuerdos–, salió descoyuntado, con un grito, y los ofreció en manojo abundante como virutas de madera: rizos que pronto temblaban, amontonados» (Ayala 1993: 290 y 291).

Un Ovidio cinematográfico

Con esta imagen de los rizos en «Polar estrella» nos detenemos en la relación entre Ovidio y Francisco Ayala bajo la imagen cinematográfica. En el juego con las artes apreciamos la *Metamorfosis* como una enciclopedia de mitos en que se suceden las imágenes en transiciones rápidas superando «el estatismo propio de tantas formas de arte antiguo y anticipar posibilidades que sólo el cine realizará visualmente», entre ellas, la de estimular al lector (Von Albrecht 1997: 745). En consonancia con esta disposición narrativa, el mito de Medusa en *Metamorfosis* conlleva un rápido cambio de planos que explica el destino del héroe desde su nacimiento, y su linaje en sólo quince versos (4. 605-20), y en otros seis (4. 614-20) cuenta cómo la sangre caída de la cabeza del *monstruo viperino* por las arenas de Libia hará que surjan *variadas serpientes* que hacen que aquella tierra esté *infestada de culebras*. El texto es extraordinario por esa capacidad de condensar en tan pocos versos todo lo referente a Perseo desde su nacimiento, así como lo relacionado con la cabeza de la Gorgona ya decapitada que va sembrando el desierto de serpientes, y que ofrece al espectador un conjunto de imágenes rápidas y precisas a modo de documento cinematográfico.

En el otro lado, el cine está ligado íntimamente a la literatura de Francisco Ayala. Los relatos que conforman *El boxeador y un ángel*, «Polar, estrella» (1928), «Susana saliendo del baño» (1927), «Medusa artificial» (1928) e incluso «El gallo de la pasión» (1927), están relacionados por los siguientes motivos derivados del mito de Medusa: la mirada, el espejo y la electrificación, haciendo de sus protagonistas objetos de una cámara cinematográfica que los contempla, bien cuando salen del baño, bien cuando se someten a las manos transformadoras de los cabellos en permanente. El siguiente ejemplo es más clarificador de esta relación de la imagen de Medusa con el cine en la literatura ayaliana. En la introducción a la primera parte de *El escritor y el cine* de 1929, en correspondencia con su época de vanguardia, nos dice el autor:

«El cine, como un aire yodado, ha penetrado mi piel con su influencia difusa.

[...] Pero no he compuesto –al contrario: he hecho trizas un libro de cine. Un libro que hubiera podido ser sistemático, enterizo, de una pieza. Pero que ha quedado reducido a un manojo de tirabuzones de celuloide; convertido en algo que –*como la cabellera de una medusa*– no tiene por dónde agarrarse; que puede escurrirse, deshilachado por la actualidad.³ (Hay que intentar el heroísmo transitorio: acaso haya en las palabras que se lleva el viento una voz que perdure, dormida en las ramas.)» (Ayala 2007: 1078)

2. EL MITO DE MEDUSA EN LUCANO Y FRANCISCO AYALA

Una vez concluido el período de las vanguardias, Medusa no queda en el olvido para el autor granadino. Frente a este juego con los mitos en estas obras más tempranas, la realidad de la guerra civil española hizo que el autor cambiara de actitud en sus nuevos escritos. Exiliado en Argentina, Francisco Ayala es consciente de que se ha quebrado ya para siempre el juego con las imágenes de su juventud. Sólo después de casi una década de silencio, el escritor vuelve a la literatura con otra actitud, desde el análisis del impacto que sufrió ante este episodio de la historia de España y sus consecuencias en el resto del mundo. Y, lejos de explicarlo debido a razones ajenas al comportamiento humano cotidiano, nos dice a propósito del primer relato que integra este volumen, que habitaba «la guerra civil en el corazón de los hombres. De modo que los personajes [...] la llevaban sin saberlo escondida dentro de sus vidas rutinarias y grises» (Ayala 1993: 462). Que la guerra civil está en el corazón de los hombres, no los había mostrado ya Lucano, que distingue entre las razones de los caudillos y las del pueblo (*hae ducibus causae; suberant sed publica belli / semina, quae populos semper mersere potentes*, *Lucan.* 1. 158-9). La épica de Lucano es la de los vencidos (Quint 1993). Por otro lado, su racionalismo se extiende

3. La cursiva es nuestra.

incluso a los mitos que, como el de Hércules y Anteo (4. 590 ss), o el de Medusa, aparecen dentro de la narración de los hechos acaecidos. Este mito, su narración y sus consecuencias están en el libro 9. 619-889. Inicia la segunda parte del total de 1108 hexámetros que conforman este libro, a lo que se suma el hecho de que el motivo de la cabeza de Pompeyo ocupe los versos iniciales y finales. Todo el episodio está cargado de patetismo, en la misma línea que el resto del libro en torno a la guerra fratricida entre César y Pompeyo. Detrás de él hay una explicación etiológica que justifica la abundancia y diversidad de serpientes en el desierto de Libia, digresión realizada a partir de la posible infestación de veneno de las pocas aguas que puede beber el ejército conducido por Catón en una extensión total de más de doscientos versos. Para Elaine Fantham (Papaioannou 2005: 216) Medusa en Lucano revela la inclinación de la humanidad hacia el mal de la guerra civil. Pero detengámonos en dos aspectos que nos parecen fundamentales de esta Medusa de Lucano que encontramos detrás de los relatos de Francisco Ayala y que nos interrogan sobre su presencia.

La mirada del azar: «El tajo»

En 1961 escribe el granadino un ensayo titulado «CALDERÓN. Porque no sepas que sé», incluido en *Las plumas del fénix*. Con este análisis nos alerta el escritor sobre la posibilidad de que cada uno de nosotros pueda convertirse en Medusa, como Segismundo, pues en este texto señala cómo «La vista del extraño, del otro, es siempre mirada de Medusa, que nos petrifica y convierte en objeto». Ante esa mirada que nos sorprende, la siguiente conclusión: «¿Quién en el mundo habrá sido tan dichoso que nunca haya sentido el impulso de aniquilar – siquiera sea a su vez con la mirada– al que nos ha sorprendido acaso en un momento de debilidad?» (Ayala 2007: 771). Con su reflexión sobre el mito, Francisco Ayala nos conduce al azar y fragilidad, que van de la mano en este cruce de miradas y que produce una relación de igualdad entre el héroe y el monstruo. Lo mismo ocurre en el escenario de la guerra civil, sea la de Lucano o la narrada por Ayala, pues sus personajes ya no son héroes de nada, ni tampoco sus monstruos, a no ser metáfora de la totalidad. Y en esta relación de miradas, incluso Medusa y Perseo pueden confundir su papel.

También hay confusión en la petrificación sobre si es la consecuencia de ver o ser visto por Medusa. En *Farsalia* (9.628-658) el narrador se centra alternativamente en la mirada de Medusa y en ella misma, jugando con la tradición sobre su mirada (a ella incluso sus retoños, sus serpientes nacidas de sí misma, la evitan, *ipsique retrorsum / effusi faciem vitabant Gorgonos angues*, 9. 653), pero sin distinguir si el efecto de la petrificación se produce al ver o al ser visto. El concepto de la visión se muestra en distintas formas, desde una naturaleza convertida en roca al haber sido vista (*conspectis saxis* 9.638), o de aquellos a quienes ni siquiera se les permite la muerte paralizados en esa

confusión de reflejo activo en la mirada de Medusa (*quem, qui recto se lumine vidit, / passa Medusa mori est?*, 9. 638-9). Desde esta igualdad entre monstruo y héroe, nos detenemos en el relato «El tajo». En la obra de Ayala encontramos esta misma ambigüedad sobre el mirar y el ser visto, y, en definitiva, sobre quién es quién. El *tajo*, imagen del corte seco que puede realizarse sobre la cabeza de Medusa con el harpé como instrumento, se abre en otra imagen física cuando el teniente Santolalla mata al miliciano que comparte con él el breve instante del cruce de miradas semejante al que descubre a Segismundo en su debilidad. El harpé es simplemente la escopeta que el nuevo Perseo dispara rápidamente. De este modo, la mirada mortal de uno puesta sobre el otro por azar equivale a la guerra civil.

También nos interesa la imagen del *sopor* de Medusa en Lucano, el estado en que está cuando se le acerca Perseo (9. 671). En su duermevela, entre el sueño y la realidad, es el momento propicio para que se produzca su decapitación. En el otro lado del puente literario también se encuentran en un estado de *sopor* los dos protagonistas, pues resulta que el teniente Santolalla está en el frente de Aragón, donde apenas ocurre nada. Un día se le ocurre bajar hasta una hermosa viña situada entre ambos bandos en un paseo alentado por el sol y el aburrimiento. Es un estado de duermevela. Allí se encuentra de repente y por sorpresa a un miliciano, y en menos de cuatro líneas (como la rapidez exigida a Perseo para decapitar a Medusa sin ser visto) el teniente lo mata: «¡No, no!», con una mueca rara sobre la sorprendida placidez del semblante, y ya se doblaba, ambas manos en el vientre; ya se desplomaba de bruces...» Acabada la guerra, éste es el único episodio, «aventura memorable» (Ayala 1993: 490), vivido por Santolalla y que ya no podrá olvidar.

Sobre el juego entre héroe y monstruo comprobamos que hasta que no se sorprende con la visión y se mata al monstruo, o hasta que no llega la cabeza de Pompeyo ante la presencia de César, los personajes se hayan en el tiempo detenido de la guerra. El personaje de Ayala lleva a Medusa en un carnet con su rostro del que ya no puede desprenderse. Ahí encontramos la imagen de ese otro yo, del *se* reflexivo. En este punto volvamos un poco atrás en el conjunto de *Farsalia*. En el libro 7. 133-4, nos recuerda Lucano cómo cada uno desconoce sus propios peligros, aterrado por un miedo mayor (*sua quisque pericula nescit / attonitus maiore metu*). Y, ¿cuál es ese miedo más terrible? Medusa siempre ha significado el horror, el miedo absoluto. Así nos lo contaba Homero (Od. 11. 636). Y se descubre aquí la paradoja del mismo mito, pues, el soldado, inconsciente de los propios peligros, inducido por el Miedo, mata al otro. La paradoja está en que, aun decapitado este Horror, no dejará de acompañarlo, en ese carnet con rostro que quedará asido en sus manos para siempre. Por eso ya no se podrá «superar el abismo abierto a sus pies por la discordia entre los hombres», sino que «el tajo que más tarde escindiría a los españoles en dos bandos irreconciliables» (Ayala 1993: 463). Como el propio individuo, escindido ya para siempre.

Infelix Medusa: «La cabeza del cordero»

Medusa recibe el calificativo *infelix* (Lucan. 9. 636) cuando es cercenada su cabeza y de ella surgen a modo de cabellera culebras y veneno. Es entonces cuando podemos contemplarla, a través de los retoños que nacen de ella: *hoc habet infelix, cunctis inpune, Medusa / quod spectare licet*. Ahora bien, aunque la mirada directa sea ya posible, no obstante, ellos llevan consigo otra muerte de la que tendrán que alejarse los soldados de Pompeyo, y es el veneno con el que infestan las aguas del desierto o que provienen de sus más directas mordeduras. En ese sentido Medusa sigue siendo el símbolo del mal.

El adjetivo *infelix* aparece en el mismo libro aplicado a la mujer de Pompeyo (*rapiatur in undas infelix coniunx Magni prolesque Metelli*, 9. 276-7). Y, junto a ella, no podemos olvidar la imagen de *infelix Dido* a lo largo del libro IV de la *Eneida* (4. 68, 450, 596), provocando, por consiguiente, una comparación que las iguala en la recepción del «triste destino», lo que Hesíodo ya definía como *lugarà pathoûsa*. Dido y Medusa están, consecuentemente, condenadas a la misma muerte y con ellas Pompeyo a través de su también *desdichada* mujer. Se produce un juego con el parentesco y el reconocimiento a través del rostro. A partir de ese encuentro, la atención del protagonista se dirige toda hacia la cabeza, intentando descubrir los rasgos que asemejan y justifican la relación: «digerido todo lo que en aquella cabeza me era ajeno, comenzó a quererme parecer que, sobre ella, se insinuaban líneas fugaces, destellos, gestos que podrían ser *muestrós*» (Ayala 1993: 552), y se insiste en la idea de la mirada, «el brillo de su mirada» (ibid.: 561), y todo esto, antes de que se contemple la cabeza del cordero servida en la comida.

Cuando se llega a la decapitación en los tres casos expuestos, las escenas están ataviadas de patetismo. Son los versos 9. 678-80 de Lucano, en los que el poeta en primera persona intenta imaginar el rostro de la Gorgona al cortarle la cabeza, y añade el veneno y la muerte que saldría de su boca y ojos (*Quos habuit voltus hamati volnere ferri / caesa caput Gorgon! Quanto spirare veneno ora rear quantumque oculos effundere mortis!*). Del mismo modo vemos la cabeza de Pompeyo que, separada del resto del cuerpo, es paseada en una pica, mientras que el cuerpo es despedazado por perros y aves, o quizá consumido por el fuego (Lucan. 9. 141-2), y así hasta llegar a los versos que la conducen a la presencia de César y que *ahora* ya puede contemplar, del mismo modo que también la de Medusa en sus vástagos. César mantiene fija la mirada (*non primo Caesar damnavit munera visu/ avertitque oculos; voltus, dum crederet, haesit*, 9.1035-6). Semejante patetismo está en el relato de Ayala, pues la cabeza servida del cordero viene antecedida por otras cabezas cercenadas al modo de Lucano.⁴ Y de ahí

4. «Ahí, en esa tumba –dijo, y su dedo señalaba al suelo- yace Torres *el evadido*, llamado también *el del ángel*. Mejor dicho: sólo su cuerpo está enterrado ahí, quiero decir: tronco, brazos, piernas; pues su cabeza fue expuesta en un garfio, donde debía permanecer para escarmiento durante un mes entero: las alimañas acabaron con ella en menos tiempo» (F. AYALA 1993: 566).

iremos luego a la del cordero, tan repulsiva como la imagen ofrecida en los hexámetros de Lucano: «era temprano, el cordero estaba ya frío, se había solidificado la grasa en espesos pegotes sobre la fuente, y, a decir verdad, los tendones, los tejidos amarillentos, la piel reseca, no hacían demasiado apetitosa aquella masa negruzca de carne» (Ayala 1993: 568). Toda esta situación nos va conduciendo en ambos casos a la interrogación sobre los efectos de la contemplación. Es lo que afecta a Catón en *Farsalia* 9. 136ss, cuando es paseada por la ciudad la cabeza de Pompeyo clavada en una pica, hasta llegar al final en que la contemple César y produzca asimismo otros efectos en él. Porque lo importante en todos los casos es que se pueda contemplar la mirada del Magno, como la del cordero, ¿acaso por la curiosidad de saber qué es el Miedo y el Espanto?

Aparentemente son cabezas ya pasivas, como la del cordero, que contempla el protagonista de Ayala en la comida ritual a la que es invitado. Pero, al modo como Medusa sigue produciendo consecuencias a su paso, como las serpientes que envenenan ya para siempre las aguas de Libia, así César, ante la contemplación, estará obligado a narrar la consecuencia de la guerra para Roma, acusando a Pompeyo de este mal (*laeta dies rapta est populis, concordia mundo / nostra perit*, 9. 1097/8). En el otro lado, en nuestro tiempo de nuestra guerra civil, no sólo recordamos con ello el irreparable *tajo*, sino que el protagonista de «La cabeza del cordero», después de la visión de la cabeza del cordero, en el sopor del duermevela, nos dice que «a mí, la conciencia nada tiene que reprocharme a la luz de la razón», pero en su angustia nos acaba devolviendo a la cabeza y su mirada: «que aquel peso insostenible, aquí, en el estómago, era nada menos que la cabeza del cordero, la cabeza, sí, con sus dientecillos blancos y el ojo vaciado» (Ayala 1993: 576). En los tres casos, la cabeza obliga a la existencia de la conciencia de la alteridad, a la memoria de uno mismo convertida en Medusa que nos sigue interrogando.

3. CONCLUSIONES

Hemos observado cómo Francisco Ayala adapta el mito de Medusa, consciente o inconscientemente, a la realidad histórica en la que vive. Del juego burlón, creativo y, hasta cierto punto, intranscendente, que se refleja en su obra de vanguardia y de la que él mismo da cuenta, apreciamos cómo el mito se transforma en una lectura de su obra más comprometida con el dolor de la guerra civil. Para ello hemos adaptado un texto que escribe en 1961, con el que hemos hecho una nueva lectura de dos relatos especialmente significativos sobre el conflicto español. Entre un tiempo y otro, apreciamos una distancia semejante a la que nos exponen del mito Ovidio y Lucano. El Ovidio que juega con las imágenes como juega con la épica de Virgilio, se halla en ese Ayala de vanguardia que recibe el mito de sus metamorfosis para seguir jugando a transformar palabras e imágenes, como metamorfosea el pelo de la protagonista. Frente a él, un Lucano que toma precisamente su modelo para llevarlo a una

obra en que no existe lugar para el juego, porque el *nefas* de la guerra civil impregna por completo su composición.

En cualquier caso, la cabeza de Medusa y su mirada es transportada de siglo en siglo por la literatura. Es una imagen de la que no podemos desprendernos, como nos cuenta Calvino a propósito de Perseo en Ovidio. Por eso, tampoco Francisco Ayala puede ya desprenderse de ella. Ni él ni sus personajes, que andan hacia el pasado intentando librarse de un carnet con una cabeza en la fotografía. Esta cabeza de Medusa nos advierte de continuo de nuestra fragilidad como individuos, igualados por completo en la relación héroe y monstruo. El mito clásico sigue portando sus ojos con mirada azarosa, pero no sólo arrastra el destino de quien sin querer lo mira, sino que también está condenado a ese cruce imprevisible que, en cualquier momento, lo condenará al «tajo», *infelix Medusa*.

BIBLIOGRAFÍA

- C. ÁLVAREZ - R. M^a IGLESIAS, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid 2001⁷.
- F. AYALA, *Narrativa completa*, Madrid 1993.
- F. AYALA, *Obras completas. Estudios literarios*. vol. III (ed. de Carolyn Richmond), Barcelona 2007.
- I. CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona 1988 .
- I. LÓPEZ CALAHORRO, *Francisco Ayala y el mundo clásico*, Granada 2008.
- S. PAPAIOANNOU, «Epic Transformation in the Second Degree: The Decapitation of Medusa in Lucan, BC 9.619-889», en *Lucan in 21Jahrhundert*, München 2005.
- D. QUINT, *Epic an empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton 1993.
- A. TROCCHI, «Temas y mitos literarios», A. Gnisci (ed.); *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 2002, pp. 129-169.

LA GUERRA DE LAS GALIAS Y EL POETA ESPAÑOL
JUAN EDUARDO CIRLOT*

MATILDE CONDE SALAZAR
CCHS, CSIC - Madrid

Resumen: Juan Eduardo Cirlot (1916-1972), poeta, musicólogo, ensayista y crítico de arte, es un personaje de extraordinaria erudición de la que hace gala a lo largo de toda su obra. En la obra de este enamorado de las civilizaciones antiguas encontramos abundantes referencias a personajes y hechos, tanto mitológicos como históricos o literarios, de Grecia y Roma, y muchas de sus composiciones poéticas o bien están dedicadas a algún aspecto o personaje relacionado con el mundo clásico, o aluden a dicho mundo de una u otra forma. La reciente recopilación de los poemas de su última etapa recoge un poema inédito titulado *Un episodio de la Guerra de las Galias*. El objetivo de este trabajo es, por un lado, aportar un nuevo testimonio de la pervivencia de la obra de César en España, por otro lado, buscar posibles relaciones con el original y, en tercer lugar, analizar el contenido del poema a la luz de las técnicas cirlotianas tanto de tratamiento del lenguaje como de interpretación simbólica.

Palabras clave: Julio César, Comentarios a la Guerra de las Galias, Juan Eduardo Cirlot, simbología.

Summary: Juan Eduardo Cirlot (1916-1972), poet, musicologist, essayist and art's critic is a singular person of extraordinary erudition he demonstrated throughout

*. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación *Estudio filológico de la tradición textual y literaria de Julio César en España* (HUM2005-0044-42) y en *Estudio filológico de los textos clásicos latinos transmitidos en impresos incunables y postincunables conservados en España* (FFI2008-02214).

his work. In the work of this love of ancient civilizations are many references to characters and events, both as a historical or literary Mythologic figures from Greece and Rome, and many of his poetic compositions are either engaged in some aspect or character associated with the classical world or refer to the world in one way or another. The recent collection of poems which belong to the final stage of this poet, includes an unpublished poem of Juan Eduardo Cirlot titled: *Un episodio de la Guerra de las Galias*.

The aim of this paper is, first, to provide further testimony to the durability of the works of Caesar in Spain, second, searching for possible links with the original and, thirdly, to analyze the content of the poem in light cirlotian both the techniques of language processing and interpretation of symbols.

Keywords: Gaius Iulius Caesar, Commentaries on the Gallic War, Juan Eduardo Cirlot, symbology.

INTRODUCCIÓN

En la última recopilación de poemas de Juan Eduardo Cirlot, de 1966 a 1972¹, se edita por primera vez un poema que el autor titula *Un episodio de la guerra de las Galias*², a cuyo análisis voy a dedicar este trabajo, en el marco de mi dedicación de los últimos años al estudio de la tradición de Julio César en España. No pretendo embarcarme en el análisis poético o literario de un autor tan complejo, pues excede mi competencia y hay excelentes especialitas que realizan de forma admirable esta labor. Mi objetivo es tan solo, por un lado, aportar un nuevo testimonio de la pervivencia en España de la obra de César, una de las más representativas de la prosa historiográfica latina, en este caso en el marco de la obra poética de Cirlot, y, por otro lado, intentar examinar el contenido del poema a la luz de sus reminiscencias clásicas y de las técnicas cirlotianas.

BREVE PRESENTACIÓN DEL AUTOR

Sobre el barcelonés Juan Eduardo Cirlot (1916-1972)³, dice Chema de Francisco que «se constituye en una figura clave en el difícil panorama intelectual español de los años del franquismo, tanto por la importancia de sus trabajos de

1. C. JANÉS (ed.), Juan Eduardo Cirlot. *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Madrid, Siruela, 2008. Los anteriores son V. CIRLOT (ed.), Juan Eduardo Cirlot. *Bronwyn*, Madrid, Siruela, 2001 y E. GRANELL (ed.), Juan Eduardo Cirlot. *En la llama*, Madrid, Siruela, 2005.

2. Debo agradecer esta información al blog del Dr. García Jurado que ofrece la reseña del cultural de ABC (04-12-2008), <http://lectoresaudaces.blogspot.com/2008/12/un-episodio-de-la-guerra-de-las-galias.html>.

3. L. CIRLOT y V. CIRLOT, «Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico» *Barcarola* (Dossier Cirlot), Albacete (junio 1997), pp. 53-67.

divulgación de arte y simbología para toda una generación, como por las altas cotas que, en experimentación y calidad poética, alcanzó su literatura.»⁴. Es uno de los poetas más brillantes de la postguerra española, si bien fue tardíamente valorado, tanto por la costumbre que tenía de publicar en ediciones muy limitadas⁵, como por la temática que trataba⁶.

Con motivo de la movilización que sufrió en 1940 por el bando franquista, llega a Zaragoza, donde entra en contacto con el círculo intelectual y artístico de la ciudad de la mano del pintor Alfonso Buñuel, hermano del cineasta Luis Buñuel. De regreso a Barcelona (1943), el novelista Benítez de Castro le introduce en el periodismo como crítico de arte. Trabaja en la librería-editorial Argos, se adscribe al surrealismo francés y trata a los artistas del grupo «Dau al Set», en cuya revista colabora en 1949. Ese mismo año publica su *Diccionario de ismos* y conoce en París al impulsor del surrealismo, André Breton⁷, con el que traba amistad. Más adelante se sitúa en una tradición espiritualista de muy amplios horizontes, de donde proviene el interés por la simbología, que va a afectar a toda su actividad literaria, tanto como poeta y escritor, como en su faceta de crítico de arte. En 1951 empieza a trabajar en la editorial Gustavo Gili, donde permanecerá hasta su muerte. Entre 1949 y 1954 conoce y trata en Barcelona al etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider, que influye de manera importante en su obra. Trabaja con el arquitecto e historiador del arte José Gudiol Ricart, erudito que le inició en el medievalismo al final de la década de los cincuenta. En el año 1958 aparece su obra más famosa e internacional, el *Diccionario de símbolos tradicionales* en la editorial Luis Miracle. Siguen unos años de intensa actividad como crítico y conferenciante. En 1962 se publica en inglés su diccionario con prólogo de Herbert Read. En 1966 vio la película *El señor de la guerra* de Franklin J. Schaffner que le inspiró lo más conocido de su poesía, el importante «ciclo Bronwyn», centrado en la actriz Rosemary Forsyth. Durante este período publica un gran número de artículos

4. CHEMA DE FRANCISCO GUINEA, «Breve crónica de una recuperación» sobre E. GRANELL TRIAS, E. GUIGON (comisarios), Mundo de Juan Eduardo Cirlot: [Exposición], Valencia: IVAM, 1996. Cf. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/cirlot.htm>.

5. Dice Cirlot: «si publico pocos ejemplares es porque creo que, en la actualidad, es muy difícil, o casi imposible, interesar por una poética nueva, sobre todo si ésta versa sobre experiencias espirituales y no sobre problemas de la masa. La humanidad quiere convertir a los poetas en periodistas, agentes de publicidad o sacerdotes, géneros muy distintos y respetables en distinto grado. Pero el poeta no es nada de ello. Es sólo alguien que responde a preguntas formuladas por algo que se asemeja extrañamente a la nada. Y su voz tiene resonancia que él no podría evitar, aunque quisiera. A eso se le llama hermetismo» J.-E. CIRLOT, «¿Quién es Bronwyn?». *Revista Europa* 560 (15 de enero de 1968).

6. Se le acusa de ser subjetivo como crítico de arte y elitista como poeta por la ausencia en su poesía del enfoque social que predomina en el momento. Sus ideas al respecto las encontramos expuestas en el artículo «¡Abajo la máquina de trovar! Condición actual de nuestra poesía» que publicó en *Correo literario* (15. II, 1950) y que se recoge también en E. GRANELL (ed.), *En la llama, o.c.*, pp 682-685.

7. Cf. «Carta de París» (1949), en E. GRANELL (ed.), *En la llama, o.c.*, p. 544.,

en *La Vanguardia*. Para la editorial Labor tradujo, entre otras obras, algunas sobre el mundo clásico⁸.

Su obra poética, que se ha conocido, sobre todo, después de su muerte y que hasta hace poco estaba casi sin descubrir, se ha ido abriendo paso poco a poco para mostrarnos a un poeta extraordinario, que supo engranar la vanguardia y renovación del surrealismo⁹ con la tradición simbólica intemporal de las más diversas religiones y culturas. En este género nos ha dejado una ingente producción de más de cincuenta libros. La oscuridad y hermetismo que presenta hicieron que su obra poética se mantuviera alejada e independiente de las corrientes y modas que dominaron la poesía de posguerra y encerrada en un mundo muy personal.

Últimamente la figura de Cirlot se ha ido revalorizando a través de continuas revisiones y reediciones de sus trabajos, así como con la aparición de obras inéditas¹⁰. La iniciativa más importante para recuperar su figura tuvo lugar en el Centro «Julio González» del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), con una exposición que se presentó en 1996 bajo el título *Mundo de Juan-Eduardo Cirlot*¹¹. El propio Juan Eduardo Cirlot habla así en el prólogo a la edición española de *El arte como oficio* de Bruno Munari: «A veces, los artistas de vanguardia tardan en obtener un pleno reconocimiento. Dicho de otro modo, es necesario que pase bastante tiempo hasta que la bruma despertada por lo que parecen sus «rarezas» y «lucubraciones», y en el fondo acaso sea tan sólo el producto de multiplicar su soledad por su espíritu investigador, se desvanezca»¹².

A partir de 1955 con la publicación de *El palacio de plata*, mediante la técnica permutatoria, su poesía tenderá a la abstracción por una reducción de contenido anecdótico externo, en busca de sentidos «otros». Entre su inmensa producción en este sentido destaca, sin duda, el *Diccionario de los ismos* (1946) o *Pintura gótica europea* (1969). Es importantísima su labor como estudioso de la simbología que, como ya hemos dicho, influyó muy poderosamente en su labor poética. En sus trabajos de todo tipo están siempre presentes sus dotes de

8. Como P. PETIT, *Historia de la antigüedad*, con prólogo de José Alsina, Barcelona, Labor, 1967 o C. WERNER, *La filosofía griega*, Barcelona, Labor, 1966.

9. La relación entre el surrealismo y la simbología en la obra de J. E. Cirlot fue tratada por G. ALLEGRA en «Juan Eduardo Cirlot dal surrealismo alla svolta simbolica», *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Milán, Edizioni Universitarie Jaca, 1987, pp. 269-297.

10. Labor de la que son responsables, en gran medida, sus hijas Lourdes y Victoria Cirlot, medievista e historiadora del arte respectivamente.

11. M. CASANOVA (coord.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, IVAM Centre Julio González (19 septiembre al 17 noviembre 1996) Valencia, Generalitat valenciana, 1996. La consulta de este trabajo nos ha resultado muy útil para acercarnos a la figura y obra del autor.

12. En la página 7 del prólogo a B. MURANI, *El arte como oficio*, Barcelona, Labor, 1991. (traducción de Juan-Eduardo Cirlot). Nota tomada de CHEMA DE FRANCISCO GUINEA, «Breve crónica de una recuperación», o.c.

poeta¹³ y en ellos también se deja traslucir la enigmática personalidad de Cirlot¹⁴, que se va forjando a través de una insaciable inquietud intelectual surgida por el intento de encontrar en lo absoluto una superación de la realidad y de la propia vida.

Estamos ante un autor excepcional y, como tal, difícil de describir. Militó en diferentes movimientos de la vanguardia que fueron marcando su producción. Su introspección lo aisló de sus contemporáneos, que lo dejaron de lado a pesar del éxito internacional que tuvo su *Diccionario de símbolos*, editado por primera vez en 1958 y ampliado por Cirlot en sucesivas ediciones hasta la de 1969. Poseyó una extraordinaria erudición de la que hace gala a lo largo de toda su obra. Por ello, y por las múltiples facetas que cultivó, se le puede considerar un auténtico humanista¹⁵. Fue un excelente poeta, pero además, musicólogo, ensayista y extraordinario crítico de arte¹⁶. Villena dice de él en una entrevista en 1994: «Hombre culto, cultísimo, interesado por las conexiones múltiples entre literatura y arte (...) admiré al poeta, pero sin desligarlo del poderoso erudito que, como buen escritor, sabía contar y hacerse entender».

CIRLOT Y EL MUNDO GRECO-LATINO

Cirlot fue un admirador y gran conocedor de las civilizaciones antiguas, que han ido contribuyendo al avance cultural y tecnológico del mundo: Prehistoria, Egipto, China, India, el mundo sumerio, Grecia, Roma, el mundo hebreo, los celtas, el sufismo. Según él, toda cultura está hecha de elementos universales¹⁷, y por eso dice: «Hablando de China, se encuentra uno de pronto con Etruria; así está hecho este conjunto en el que respiramos»¹⁸. Siente una especial predilec-

13. Sus reflexiones más importantes sobre la poesía las plasmó Cirlot en el artículo «La vivencia lírica», que publicó en *Entregas de poesía* (marzo de 1946), y que más tarde recogió su hija, V. CIRLOT, *Confidencias literarias*, Huerga y Fierro, 1996, pp.25-34. Allí leemos: «Respecto al contenido, es material poético todo cuanto se halla en relación con el hombre, desde el campo de las abstracciones hasta el de los sentidos. Ahora bien, estando todos los humanos ante estímulos casi idénticos en lo fundamental, se deduce que la esencia de la poesía está pues en la reacción del que contempla, en su capacidad para asir valores, encadenarlos y exponerlos a las sensibilidades menos excitables, a las inteligencias menos interesadas. Por consiguiente, el 'hecho poético' es siempre un acto anímico, un 'estado' o 'vivencia' tenidos por el creador lírico ...».

14. Con un «persistente sentido negativo de la vida», cf. prólogo de V. CIRLOT a *Confidencias literarias*, o. c., p. 10.

15. Como lo denomina J. D. PARRA en *Cirlot. El poeta y sus símbolos*, Barcelona, Ediciones del Bronce 2001.

16. Una exhaustiva relación de sus trabajos se puede encontrar en el ensayo de J. L. CORAZÓN ARDURA, *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*, Murcia, CENDEAC, 2007.

17. J.E. CIRLOT, «La celeración cultural», *La Vanguardia* (10-V-1970), p. 13; ID., «La Universalidad», *La Vanguardia* (24-IX-1969), p. 11.

18. «Manuel Capdevila» (1951), en E. GRANELL (ed.), *En la llama*, o.c., p.380.

ción por el mundo bárbaro medieval y por el romano que le sirven, afirma, para alojar sus insatisfacciones («Mi pasión por el mundo romano, por las cualidades de esplendor, disciplina, organización y victoria que la raza del Lacio diseminó por el mundo»¹⁹). En su poema *Momento* (1971) escribe: «Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila, y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los tiempos románicos, y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el siglo XI regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca. Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en Egipto vendedor de caballos, ya era un hombre conocido por «el triste»»²⁰.

Como consecuencia de su admiración y excelente conocimiento de Grecia y Roma, encontramos abundantes referencias en toda la obra de este autor y muchas de sus composiciones poéticas o bien están dedicadas a algún aspecto o personaje relacionado con el mundo clásico, o aluden a dicho mundo de una u otra forma. Sólo a modo de ejemplo podemos recordar, en el volumen *En la llama*, dentro del conjunto titulado *Árbol agónico* (1945), los poemas dedicados a *Apolo Musageta*, *Medea*, *Orfeo* y *La Pitonisa*. En *El poeta conmemorativo. Doce sonetos-homenaje* (1948), uno dedicado a *Heráclito* y otro a *Homero*. Recordemos también los *Tres poemas a Numancia* que escribió en 1945²¹. Pero el tema clásico es más frecuente en las composiciones de la última época²²: *Oraciones a Mitra y a Marte* (1967), pp. 135-150; *Once poemas romanos* (1967), pp. 151-162; *Marco Antonio* (1967), pp. 163-195; *Poemas de Cartago* (1969), pp. 197-205; *Orfeo* (1970), pp. 571-594 y 867; *Perséfone* (1973), pp. 729-740.

POEMA SOBRE LA GUERRA DE LAS GALIAS

A esos *memoranda* del mundo clásico pertenece un precioso y original poema de Juan Eduardo Cirlot que, bajo el título *Un episodio de la Guerra de las Galias*, se edita por primera vez, como hemos dicho al principio, en la última recopilación de la poesía de Cirlot²³ (pp. 847-848). Se desconoce la fecha de ejecución, aunque su ubicación en este volumen indica que se supone realizado entre 1961 y 1973.

Transcribimos a continuación el poema completo:

Un episodio de la Guerra de las Galias
César no me miró, pero me dijo:

19. J.E. CIRLOT, «La Universalidad», *a.c.*, p. 11.

20. Cf. C. JANÉS (ed.), *Del no mundo, o. c.*, p. 598.

21. J.E. CIRLOT, «Tres poemas a Numancia», *Espadaña*, número 15.

22. Recogidos, como ya hemos dicho, en. JANÉS (ed.), *Del no mundo, o. c.*.

23. C. JANÉS (ed.), *Del no mundo, o. c.*

empezarás la lucha por el frente
con sólo una legión y sin jinetes
ni fuerzas auxiliares que te apoyen,
pues debes soportar el principal
ataque.

Todas las demás fuerzas cercarán,
dejando largo tiempo, al enemigo
que así se supondrá con la victoria.

Tienes que resistir y decidir
el foco del combate general.

Ve, anda.

La décima legión fue dispersándose.

Avanzan espaciadas las cohortes.

Voy al lado del águila y a pie.

La herida me duele todavía,
pero el sonido sordo de las armas
me alienta.

Los galos se aproximan por los valles
bajo el cielo brumoso. Ya comienzan
sus gritos a poblar las lontananzas.

Y sus masas de pieles y metales
forman un gran triángulo confuso
que tiembla.

Después de la batalla recogieron,
entre los hierros rotos y los otros
muertos rojos y blancos, por la noche,
mi cuerpo despojado y lo llevaron
a la pira que espera a los difuntos
legados.

Yo vi cómo las fuerzas se reunían
tras la victoria lenta y perseguida.

Me vi lleno de heridas y de muerte.

Lleno de soledad y de silencio.

Seguía junto al águila, muy lejos.

Es de resaltar el papel destacado que el poeta ha querido dar al nombre de César con el que abre el poema colocándolo en la primera posición en el primer verso.

Una primera lectura, destinada simplemente a captar el poema como «conjunto», revela la trama argumental del mismo²⁴: el protagonista, un soldado romano de rango elevado, cuenta en primera persona cómo César lo envía a luchar contra

24. J.E. CIRLOT, «Lo incommunicable en poesía», C. JANES (ed.), *Del no mundo, o. c.*, p. 879.

los galos, al frente de una única legión y sin ayuda ni de fuerzas auxiliares ni de la caballería. La estrategia consiste en que, mientras él entabla combate cuerpo a cuerpo, las demás legiones intentarán confundir al enemigo, pero de su actuación depende el resultado final de la batalla. Describe la lucha en la que, en medio del fragor de la batalla, es herido y muere. Más tarde sus compañeros recogen sus restos para llevarlos a la pira funeraria. La victoria, aunque costosa, se ha conseguido.

Sin olvidar que la poesía de Cirlot invoca un puro lugar extraterrenal y atemporal²⁵, y que nunca esperaríamos que se refiriera a ningún acontecimiento concreto de la *Guerra de las Galias*, sin embargo, sí creemos atisbar aquí el reflejo de un profundo conocimiento de la obra de César por parte del poeta, que habría elaborado un relato totalmente nuevo en el que se reúnen elementos tomados de diferentes pasajes de la obra latina que él a su vez reinterpreta. Especialmente significativos al respecto nos parecen los episodios I 42.4 y II 25 y 26 del *Bellum Gallicum*.

En el primero, Ariovisto, que planeaba un ataque a las tropas de los romanos, solicita una entrevista con César al que pide expresamente que no lleve ningún soldado de a pie. César decide entonces que los infantes de la Legión X tomen los caballos de los galos. La entrevista tenía de fondo un ataque de Ariovisto a las tropas de los romanos:

Interim saepe cum legati ultro citroque inter eos mitterentur, Ariovistus postulavit ne quem peditem ad conloquium Caesar adduceret: vereri se ne per insidias ab eo circumveniretur; uterque cum equitatu veniret: alia ratione sese non esse venturum. Caesar, quod neque conloquium interposita causa volebat neque salutem suam Gallorum equitatu committere audebat, commodissimum esse statuit equis Gallis equitibus detractis eo legionarios milites X., cui maxime confidebat, imponere, ut praesidium amicissimum, si quid opus facto esset, haberet. Quod cum fieret, non inridicule quidam ex militibus X. dixit: plus pollicitus esset Caesarem facere; pollicitum se in praetoriae loco X. legionem habiturum ad equum rescribere (Caes. Gall. I 42.4).

La coincidencia de elementos puntuales entre este episodio del *Bellum civile* y la poesía de Cirlot nos resulta curiosa, a pesar de la indudable distancia entre uno y otro texto, pues, mientras el relato de César explicita la exigencia de Ariovisto a César de no llevar infantes, Cirlot pone en boca de César la exigencia de que su subordinado se presente al combate ‘sin jinetes’, sin embargo, en ambos relatos se resalta una exigencia semejante. Además encontramos otros elementos en común, como la referencia de que va a ser la *Legio X* la que lleve a cabo la acción o el cerco al enemigo (*vereri se ne per insidias ab eo*

25. M. DE LA FUENTE, *ABC. Madrid* (4-12-2008).

circumveniretur (Caes.) || ‘Todas las demás fuerzas cercarán, / dejando largo tiempo, al enemigo’ (Cirlot).

En el segundo pasaje de *Bellum Gallicum*, César describe la opresión que sufren los soldados de la duodécima legión por parte de los belgas, e igualmente encontramos varios elementos que, en alguna medida, recuerdan el poema de Cirlot:

Caesar ab X. cohortatione ad dextrum profectus, ubi suos urgeri signisque in unum locum conlatis XII. milites sibi ipsos ad pugnam esse impedimento vidit, quartae centurionibus occisis signiferoque interfecto, signo amisso, reliquarum cohortium centurionibus aut vulneratis aut occisis, in his primipilo P. Sextio Baculo, fortissimo viro, multis gravibusque vulneribus confecto, ut iam se sustinere non posset, reliquos esse et non nullos ab novissimis deserto loco excedere ac tela vitare, hostes neque a fronte ex inferiore loco subeuntes intermittere et ab utroque latere instare et rem esse in angusto vidit, neque ullum esse subsidium quod submitti posset, scuto ab novissimis [uni] militi detracto, quod ipse eo sine scuto venerat, in primam aciem processit centurionibusque nominatim appellatis reliquos cohortatus milites signa inferre et manipulos laxare iussit, quo facilius gladiis uti possent. Cuius adventu spe inlata militibus ac redintegrato animo, cum pro se in conspectu imperatoris etiam in extremis suis rebus operam navare cuperet, paulum hostium tardatus est (Caes. Gall. II 25).

Encontramos algunos paralelismos entre este pasaje y el poema cirlotiano:

- Alusión a la muerte de portaestandarte y a las heridas sufridas por el primipilo (*interfecto ... primipilo P. Sextio Baculo, fortissimo viro, multis gravibusque vulneribus confecto, ut iam se sustinere non posset* [Caes.] || ‘Voy al lado del águila y a pie / La herida me duele todavía ... Después de la batalla recogieron, / entre los hierros rotos y los otros / muertos rojos y blancos, por la noche, /mi cuerpo despojado y lo llevaron / a la pira que espera a los difuntos legados’ [Cirlot]).
- Al ataque de frente por parte de los enemigos (*hostes neque a fronte ex inferiore loco subeuntes intermittere ... vidit* [Caes.] || ‘César no me miró, pero me dijo:/ empezará la lucha por el frente’ [Cirlot]).
- A un espaciamento de los manípulos para poder manejar mejor las espadas (*manipulos laxare iussit, quo facilius gladiis uti possent* [Caes.] || ‘La décima legión fue dispersándose. /Avanzan espaciadas las cohortes’ [Cirlot]).
- A la detención del ataque de los enemigos (*paulum hostium tardatus est* [Caes.] || ‘Yo vi cómo las fuerzas se reunían / tras la victoria lenta y perseguida’ [Cirlot]).

Estas similitudes no hacen sino confirmar la enorme erudición de Juan Eduardo Cirlot.

Pero para un análisis más completo del poema, hay que tener presente, ante todo, el hermetismo simbólico de que hace gala este autor²⁶, llevado incluso al terreno formal, el carácter de «mensaje cifrado» de su obra poética, que permite calificarlo como «poeta de lo sagrado, poeta del símbolo y del valor mágico del grafema»²⁷. El mismo autor da las claves para la hermenéutica de su obra: «Es indudable, dice, que la oscuridad poética, cuando surge auténticamente, es decir, como resultado de una vocación de hermetismo, puede conducir a lo «incomunicable». Pero (...) las calidades estrictamente poéticas (fuerzas del lenguaje, sonoridad verbal, aliteración, imagen, forma, ritmo) poseen valor simbólico (...). Hay en la lírica valores fónicos que transmiten al lector, al margen de la trama argumental que más o menos revelan, un sentimiento que se transforma en sentido, en intelección finalmente, sobre todo si se juzga cada verso en función de la estrofa y cada estrofa en función de la totalidad del poema (...) A una lectura rápida para captar el poema como «conjunto» ha de suceder una segunda lectura analítico-contemplativa, para advertir las calidades de por menor, y, finalmente, una tercera lectura de la síntesis y la clave de lo que el poema, como tal, dice. Y lo dice «así» en vez de «explicarlo» porque, si sometiera sus valores estéticos a los directivos (de comunicación clara estricta), dejaría en el acto de ser poema para ser prosa versificada (...)»²⁸.

La segunda lectura que recomienda el poeta nos llevaría a analizar ampliamente el lenguaje de la obra. Para Cirlot, tan importante como las ideas de pensamiento es la técnica poética, «que no consiste sólo en la combinación palabras, sino que las sílabas, los fonemas articulados, son los que crean la poesía»²⁹, lo que le llevará incluso a la dislocación de las formas. No tenemos espacio aquí para detenernos en este análisis, tan solo resaltaremos la presencia de algunos recursos lingüísticos. Así, por ejemplo, el poema pone de relieve la primera persona mediante la repetición del pronombre ‘me’ dos veces en el primer verso (‘me miró’; ‘me dijo’) y en la última estrofa, donde ha pasado a ser sujeto de la acción, precedido por un ‘yo’ (‘yo vi’; ‘me vi’). Se constata también un empleo profuso del homoioteleuton (‘dejando largo tiempo al enemigo’; ‘resistir y decidir’; ‘pieles y metales’; ‘hierros rotos y los otros muertos rojos y blancos’; ‘pira que espera’; ‘victoria lenta y perseguida’), de la aliteración (‘así se supondrá’; ‘las lontananzas’; ‘al lado del águila y a pie’; ‘sonido sordo’; ‘lleno de soledad y de silencio’), imágenes metafóricas (‘largo tiempo’; ‘sonido sordo’) y, en general, de una sonoridad verbal y repetición rítmica de sonidos que confieren al mismo tiempo serenidad y dinamismo al poema.

La tercera lectura nos llevaría finalmente a la interpretación de lo más característico del autor, es decir, al análisis de la simbología que conforma el poema.

26. R.E. MONTES DONCEL, «Juan Eduardo Cirlot: aproximaciones hermenéuticas a un sistema imaginario», *Laurel* 7-8 (2003), pp. 105-121, esp. p.106.

27. L.A. DE CUENCA, «Juan Eduardo Cirlot», *Magazine literario ...*, p. 88.

28. J. E. CIRLOT, «Lo incomunicable en poesía», C. JANÉS (ed.), *Del no mundo, o. c.*, p.880.

29. J.E. CIRLOT, «Contra Mallarmé», en V. CIRLOT a *Confidencias literarias, o. c.*, pp. 137-138.

«Los símbolos tienen, como nos enseña el propio CirLOT³⁰, un lado objetivo y otro subjetivo. Es difícil que el lector pueda llegar a comprender por sí mismo la subjetividad del poeta en el empleo de los símbolos, pero es factible llegar a comprender los valores simbólico-objetivos del mismo». Pues bien, nos encontramos aquí con una fuerte carga de símbolos culturales de gran tradición, todos ellos explicados en su *Diccionario de símbolos*³¹, que transmiten con gran profundidad los sentimientos del poeta. Algunos de los símbolos utilizados son muy característicos y frecuentes en la poesía de CirLOT, como el color ‘rojo’, que simboliza la sangre, el resplandor guerrero, en contraposición con color ‘blanco’, que en su aspecto positivo significa el resplandor y el más allá, pero en el negativo simboliza también la lividez y la muerte (‘muertos rojos y blancos’). Otros símbolos son: la ‘mirada’, barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante (‘no me miró, pero me dijo’; ‘yo vi’, ‘me vi’); la ‘lucha’, residuo ritual que supone la exposición a un conflicto; la ‘fuerza’ como símbolo del triunfo de la inteligencia sobre la brutalidad (‘las fuerzas auxiliares, ‘las demás fuerzas’); el ‘tiempo’, donde a la vez que en el ‘espacio’ se producen las fases: no manifestación – manifestación – no manifestación, que constituyen el ciclo de la vida (‘dejando largo tiempo’); el ‘águila’, animal asociado a los dioses del poder y de la guerra, es signo emblemático de las legiones y del poder del Imperio. El águila bicéfala suele aparecer representada en dos colores, rojo y blanco, de gran trascendencia simbólica (‘Voy al lado del águila y a pie’; ‘Seguía junto al águila, muy lejos’). Las expresiones ‘sin jinetes’, ‘anda’, ‘a pie’ recalcan el símbolo del pie como apoyo y principal soporte de la persona, pero también, como símbolo ambivalente, el pie tiene además un significado funerario³² (‘con sólo una legión y sin jinetes / ni fuerzas auxiliares que te apoyen, / pues debes soportar el principal ataque’; ‘Voy al lado del águila y a pie’); las ‘armas’, que caracterizan tanto al héroe que las utiliza como al enemigo que hay que destruir, son también el símbolo del peligro interior del héroe y así el arma pasa a convertirse en genuina representación del estado del conflicto (‘sonido sordo de las armas / me alienta’); la ‘piel’, que llevaba el portador del *Signum* en las legiones romanas, está asociada a ideas de nacimiento y renacimiento y, lo mismo que el ‘cielo’, es un símbolo asociado al ‘triángulo’, que aparece en la misma estrofa; los ‘metales’ simbolizan las pasiones corporales (‘bajo el cielo brumoso. Ya comienzan / sus gritos a poblar las lontananzas. / Y sus masas de pieles y metales / forman un gran triángulo confuso / que tiembla’). Podríamos seguir enumerando símbolos: el valle, la rotura de hierros oxidados, la muerte, y profundizando en su significado dentro del poema, pero nos extenderíamos demasiado, por lo que vamos a poner punto final a este análisis llamando la atención sobre un símbolo que abarca todo el poema y que alude al acto de ‘reunión’ o reintegración de lo

30. J.E. CIRLOT, «Lo incomunicable en poesía», C. JANÉS (ed.), *Del no mundo, o. c.*, p.880.

31. J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.

32. HOR.*Carm.* 1,4,13, *pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris.*

‘disperso’, de reconstituir lo despedazado, máximamente ejemplarizado, según explica Cirlot, en el mito egipcio de Isis recomponiendo el cuerpo despedazado de Osiris, es el símbolo por excelencia de la Unidad primigenia. Lo esparcido, en realidad, es el conjunto de todo lo que en el mundo (espacio y tiempo) se presenta como unidad real o aparente, discontinua. El final ha de ser la inversión de este movimiento. El retorno a la unidad, la ‘reunión’ de todo lo ‘disperso’³³.

CONCLUSIÓN

Tras el análisis del poema *Un episodio de la guerra de las Galias*, obra del polifacético Juan Eduardo Cirlot, compuesto al parecer en los últimos años, se constata el conocimiento que el poeta tiene del original cesariano, algunos de cuyos pasajes reinterpreta. Por otro lado, se comprueba el gran valor que infiere a las técnicas poéticas o recursos lingüísticos y poéticos, con las que consigue impregnar el poema de serenidad y dinamismo. Finalmente, una lectura detenida del mismo nos permite ir aislando e interpretando la simbología que conforma con profusión el poema, ampliamente explicada por el poeta, quien la utiliza para transmitir sus sentimientos.

Como conclusión muy general, el que una obra tan prosaica, en el sentido literal del término, y representativa de la más pura prosa latina, como es el *Bellum ciuile* de Julio César, carente de elementos poéticos, haya inspirado un poema de las características del de Cirlot, cargado de sonoridad, imágenes y ritmo poético, se debe a que el genio de un poeta es capaz de generar poesía en el momento y ante el elemento más insospechado, el éxito del resultado dependerá de la calidad y cualidades del rapsoda.

33. Las explicaciones de los símbolos están tomadas de la obra del propio poeta: J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, o. c.

TRES TESTIMONIOS MODERNOS DE LA LECTURA DE VIRGILIO:
GOETHE, WAGNER Y THOMAS MANN

JOSÉ CLOSA FARRÉS
Universidad de Barcelona

Resumen: La lectura de los versos de Virgilio ha conocido innumerables interpretaciones desde la propia Antigüedad con las representaciones escenificadas de las que se hace eco Suetonio o los comentarios de los *grammatici latini* como Servio, Donato y Prisciano, los comentaristas medievales y su redescubrimiento por los primeros humanistas italianos como Dante Alighieri, Petrarca o Boccaccio, o las siguientes generaciones representadas por Lorenzo Valla o Domicio Calderino y los humanistas hispanos como Nebrija, Francisco Sánchez de las Brozas o Sanctivs, J. L. Vives o el P. J. L. de la Cerda, bien conocido por Menéndez y Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*.

Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus..., magna virum!... Tu regere imperio populos, Romane, memento! Son dos de las sentencias más conocidas de Virgilio entre los grandes escritores alemanes del siglo XIX que se sintieron fascinados por el autor: Goethe, Nietzsche, Thomas Mann, Wagner o G. E. Lessing.

Palabras clave: Ritmo, musicalidad, silencios, versificación, visión del paisaje: *locus amoenus*, análisis psicológico: *Amor omnia vincit / Labor omnia vincit*

Summary: The readings and re-readings of the verses of Virgil are innumerable through the ages from the Antiquity until now. Suetonius, Servius, Aelius Donatus, Priscianus, the mediaeval *accessus ad auctores*, the Italian humanists, Dante Alighieri, Petrarch or Boccaccio and the following commentators as Laurentius Valla, Domitius Calderinus, Poliziano, or the Spanish humanists as Nebrija, Francisco Sánchez de las Brozas, Sanctivs, J. L. Vives, or P. J. L. de la Cerda well known by Menéndez y Pelayo in his *Bibliografía hispano-latina clásica*.

Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus..., magna virum!... Tu regere imperio populos, Romane, memento! are two of the most known sentences of the verses of Virgil. Goethe, great admirateur of Horace, was also fascinated by the verses of Virgil, as Nietzsche, Thomas Mann, Wagner or G. E. Lessing.

Keywords: Rhythm, musicality, silences, versification, locus amoenus; psychological analysis: *Amor omnia vincit / Labor omnia vincit.*

I. EL ARTE DE LA POESÍA

Richard Wagner

Como escribía Goethe en el álbum de su hijo, «Halte das Bild der würdigen fest! Wie leachtende Sterne Teiche sie aus die Natur durch die untendlichen Raum...» es decir, siempre en favor de recordar las imágenes de los hombres más dignos, como lucientes astros les distribuyó la naturaleza en el espacio infinito...Fieles a este ideal de Goethe, las presentes líneas sólo aspiran a ofrecer al joven lector unas breves anotaciones de lectura referentes a grandes nombres de la tradición literaria y musical que siempre, fuera de toda duda, serán motivo de interés para una mejor comprensión de los versos del poeta latino por antonomasia, Virgilio.

«O de li altri poeti onore e lume,
Tu sí lo mio maestro e'l mio autore»

Escribía Dante Alighieri en el inicio de su poema inmortal, más tarde presente en los dibujos de Sandro Botticelli o las reflexiones de J. L. Borges en sus *Nueve ensayos dantescos*.

Siguiendo a Goethe en sus cartas a su amigo Zolter, «lo realmente razonable y satisfactorio es siempre un legado de unos pocos que siguen influyendo en silencio... Siempre ha habido y habrá hombres excelentes y a éstos hay que dirigir nuestras palabras, decirlas y dejarlas escritas sobre papel». De esta forma, Goethe mismo sería el primero de los grandes pensadores y lectores de Virgilio, siguiendo a Dante Alighieri, que pueden guiarnos en una lectura tradicional e innovadora a un mismo tiempo.

II. LA MIRADA POÉTICA

Goethe

Para J. W. Goethe (1749-1832) las poesías siempre estaban unidas al corazón del poeta. Buen conocedor del sonido de las palabras, la cadencia de las sílabas, como de la distinción fundamental de los versos y rimas característicos de la poesía germáni-

ca por contraste a la tradición poética bíblica, griega o latina, de forma general consideraba que el arte poético era un don universal de todos los pueblos.

De las conversaciones de Goethe con su amigo Herder, evocadas en su libro titulado *De mi vida. Poesía y verdad*, que evoca la primera época de su vida hasta su viaje por Italia que culminaría con la redacción de sus *Elegías romanas* (1789), la segunda parte de su viaje de 1817, el lector descubre la fascinación del joven Goethe por Ovidio, más que por el riguroso y académico Virgilio. Ovidio y sus alegres y espléndidas regiones y paisajes con sus dioses y sus ninfas. Para Herder, muerto en el año de 1803, las evocaciones de Ovidio eran una pintura amanerada o simple imitación de una realidad después desaparecida en el curso del tiempo.

La tradición de origen homérico y también presente en Virgilio podía considerarse como el fundamento del hábito de Goethe y sus amigos de despedir al sol poniente en la hora del crepúsculo. Toda la conversación versaba sobre la contemplación de la campiña, al mismo tiempo que probaban su agudeza visual esforzándose por percibir y señalar con toda claridad los más lejanos objetos vistos desde la cima de la catedral de la ciudad, a imitación de los pastores virgilianos y sus vivencias de las sombras de las altas montañas.

Una segunda reminiscencia de las lecturas de los poemas juveniles de Virgilio aparece de nuevo en su evocación de los restos romanos, por ejemplo, de la localidad de Niederbronn por parte de Goethe. El poeta descubre de esta forma sus impresiones:

«Allí en aquellos baños ya construidos por los romanos, salpicome el genio de la Antigüedad, cuyos respetables vestigios, consistentes en bajorrelieves, inscripciones y columnas saltáronme a la vista, con su verdaderamente maravilloso resplandecer, en medio de aquellas granjas de campesinos y aquel fárrago de utensilios caseros.»

El paso de las civilizaciones estaba también muy presente en la localidad de Wasenburg con su inscripción votiva dedicada a Mercurio, o en la cercana población de Bitsch, donde Goethe tuvo aún ocasión de contemplar restos de un antiguo castillo medieval alemán, edificado sobre unas ruinas romanas. A las vistas de una agreste región montañesa seguían a continuación otras de un país más alegre, veraz y ameno, auténtico *locus amoenus* de la tradición clásica.

Un mero aspecto derivado del legado de las lecturas de Virgilio era, sin duda alguna, la curiosa tendencia de Goethe a los juegos de disfraces, «masques et visages», tendencia conocida por el propio padre de Goethe, quien le alentaba como parte de su formación como joven adolescente. Goethe recuerda este hábito personal a propósito de una famosa excursión por las orillas del Rin hasta la localidad de Drusenheim bajo la singular apariencia de un jinete latino de humilde apariencia, por contraste a la figura brillante de «El jinete polaco», célebre pintura de Rembrandt (1606-1689).

Amor omnia vincit, por contraste a *labor omnia vincit* eran los dos lemas del poeta Virgilio en sus Églogas y Geórgicas. Para Goethe la lectura de la poesía

antigua era la mejor guía para poder contemplar los más bellos cuadros y educar a nuestra naturaleza para poder percibir la belleza bajo su aspecto más concreto y también más sutil, y al mismo tiempo depurar nuestros sentimientos, impulsos y pasiones. Para Goethe la belleza de la poesía contrastaba también con la laboriosidad que exigían los estudios de lenguas antiguas. El sentimiento del paisaje, descubierto siguiendo el espíritu de Virgilio, es recordado de nuevo al evocar sus vivencias de viajero por Italia y en especial en la ciudad de Roma.

Si se compara la evocación de Goethe de la crisis personal de su primer año de estudios universitarios y su reacción airada de tirar todos sus escritos con la tradición similar atribuida a Virgilio al final de su vida, podría concluirse de forma, creo, equivocada, que la relación había sido idéntica.

Hermann Broch en su curiosa evocación de *La muerte de Virgilio* interpreta literalmente la tradición antigua, pero la realidad posiblemente fue diferente. De hecho, el poeta latino dominaba por completo los recursos de expresión de la lengua latina, al mismo tiempo que, como buen testimonio de su época, poseía un admirable conocimiento de la tradición poética griega, y a esta doble tradición se unía su conciencia siempre presente de poeta céltico. La tradición antigua podía posiblemente aludir a una práctica mágica de búsqueda de la inmortalidad más allá del fuego, que en épocas posteriores de una mayor ignorancia se desvirtuó por completo su origen mítico. Virgilio era un poeta inspirado y culto, y no solamente un honorable estudioso y educado discípulo de la enseñanza de las Humanidades, como piensa Bloch.

Por su parte, Goethe representa el último alemán de gusto distinguido, según la expresión acertadísima y nada hiperbólica de F. Nietzsche, al tiempo que E. R. Curtius lo considera como el último clásico de Europa, como el poeta Virgilio lo fue de Roma.

III. ...EL ESPACIO INFINITO

Thomas Mann

Dificultades, contradicciones y conflictos configuran la trama narrativa de la obra titulada *Der Zauberberg*, o *La montaña mágica* de Thomas Mann (1875-1955) fechada en el año de 1924, y de forma paralela a la acción principal como son las vivencias de tres personajes principales al tiempo que un tercer personaje configura la mentalidad de un pedagogo italiano y un cuarto personaje secundario más tenebroso completa las *dramatis personae*.

La arquitectura principal de la narración es un homenaje a Goethe, quien ya evocaba la vida feliz de las gentes adineradas en los balnearios. Thomas Mann conserva este *scaenae locus* y da vida a unos seres inspirados directamente en la tradición de Virgilio. Las figuras arquetípicas de los pastores de las *Églogas* aparecen en la recreación de dos jóvenes del mundo urbano desplazados por razones de salud a un nuevo escenario idílico representado en este caso por un balneario de las montañas de los Alpes.

De esta forma, el *rusticus Corydon*, parodiado en los graffitti de Pompeya y la escena teatral antigua, conserva en la figura del héroe de Thomas Mann toda su candidez e ingenuidad, al mismo tiempo que llegará a vivir un sueño o ensueño de amor romántico, inspirado en la figura del *pious Aeneas* y la reina Dido o Elissa de Cartago. El autor se dedica a evocar de forma fugaz su devenir personal, los cambios de su personalidad y su madurez progresiva por contraste al destino aciago de su familia, también joven y de vocación militar, ilusionado por las banderas, la artillería, los cañones y los tratados de estrategia. La figura mítica de Dido-Elissa es siempre dominante y configura la dama misteriosa que enamora al joven ingenuo.

El espíritu de Virgilio está muy presente en la visión alegre y festiva de la vida, la fiesta de la vida, o la visión sagrada del mundo desde la tradición secular pagana y la tradición cristiana en la mente y en las acciones de los dos jóvenes representantes de los elegantes caballeros del noroeste de Alemania antes de la gran guerra.

La presencia de diálogos en lengua latina « –ad haec quid tu? –Vt in aliquem gradum quietis in anima perveniat» y de otras expresiones cultas son un reflejo también de cómo el estudio de la lengua y cultura griega y latina era un legado vivo, no sólo un ejercicio académico, y de la misma forma Thomas Mann se hace eco de la visión fructífera del legado de los primeros humanistas, representados por Dante Alighieri, Petrarca o Boccaccio y su afirmación de la belleza femenina como un don divino, idea presente también en la poesía griega y latina con Virgilio y Horacio, hasta la aportación pedagógica de San Ignacio de Loyola, por contraste a las tendencias posteriores de la llamada pedagogía hermética.

De esta forma sus personajes se convierten progresivamente en los *delectos heroas* de los nuevos tiempos, en un marco escénico en que también se recogen puntos de vista sobre poesía y música.

Las vibraciones del arco, el trémolo del accordo, el paso de una nota musical a otra, las variaciones de una canción popular, la frescura y exactitud de un staccato, el acompañamiento de piano para una romanza de Rubinstein, los sonos de campanas, los glissandos de arpa, los toques de trompeta y las percusiones de tambor son aspectos que pueden parecernos modernos pero en realidad continúan en último término las teorías musicales de Pitágoras y los versos de los poetas antiguos, en especial Virgilio y Horacio con sus juegos de ritmos, cadencias y silencios.

En algunas narraciones modernas, como por ejemplo en *Dido i Eneas* de Jaume Vidal Alcover, el modelo del poeta Virgilio es muy evidente desde el propio título homenaje del texto, en otros casos, como en *La montaña mágica* de Thomas Mann, el homenaje al poeta Virgilio es más sutil, pero igualmente evidente.

Vergilius y Beatrice, la filosofía franciscana y la doctrina de Santo Tomás de Aquino configuran el universo espiritual de los homenajes de Thomas Mann; y la confianza en el valor supremo de la educación para la sociedad y el interés de la música como expone en los capítulos finales de su narración. El idealismo de la música, del arte, del sentimiento humano es el paliativo sublime de la realidad.

EL HOMBRE CONSERVA MEJOR EN LA MEMORIA EL VERSO QUE LA PROSA...

F. Nietzsche, La Gaya Ciencia

Conscientes de la situación de incurrir en el peligro propio de la arrogancia del lego o del inculto en materia de arte, *–in rebus musicis et musicantibus–*, a pesar de este sentimiento ya enunciado por Nietzsche, antiguo admirador de Richard Wagner, creo personalmente que una lectura de Virgilio a la luz de las teorías musicales desde Wagner a Igor Stravinsky puede aportar seguramente una forma nueva de comentario a la inmensa bibliografía dedicada a Virgilio.

Para Stravinsky los ejemplos más banales como el placer del murmullo de la brisa del viento en los árboles, el fluir del riachuelo o el canto de los pájaros son sólo «elementos sonoros» que no alcanzan la categoría de música que surgiría sólo por la organización y la acción consciente del ser humano. Leyendo a Virgilio, se puede tener la sensación de que el poeta latino, el poeta por antonomasia, conocía muy bien estos elementos naturales desde los que se supo elevar a las armonías de los versos más cultos de la tradición antigua a la luz de la doctrina de los *tria genera dicendi*.

La música se presenta, siguiendo a Stravinsky, como un arte cronométrico por contraste a la pintura, que sería un arte espacial. Metro, ritmo, compás pueden permitir una mejor valoración de la perfección del poeta.

Intervalos, acordes, consonancias y disonancias, la melodía del verso escuchada como canto musical, la distinción entre el elemento fortuito, suponiendo que lo admitamos en la arquitectura de Virgilio, o la capacidad de imaginación que se denomina fantasía, la tradición de la melodía infinita, desde Lucrecio, contrastaría esta última con la interpretación de Stravinsky, admirador de L. van Beethoven y la función propia de la melodía como canto musical de una frase compasada.

Para Stravinsky no es suficiente escuchar la música, es fundamental también aprender a ver la música. Este postulado aplicado a la lectura musical y poética sugiere que el estudiante y el estudioso tengan un conocimiento previo que les pueda permitir distinguir a primera vista el tipo de composición lírica desde la tradición griega a Catulo y Horacio, y los poetas humanísticos, o los poetas medievales goliardescos. Igualmente puede ser una práctica excelente la lectura de los versos hexámetros, siguiendo el criterio de los versos áureos, versos de plata y versos de bronce, así como reconocer el ritmo del hexámetro clásico por contraste a la tradición medieval.

Toda obra ofrecida a un público literario implica, siguiendo a Stravinsky, una cuidada selección de todos los niveles lingüísticos y de expresión literaria, razonamientos y reflexiones, ya presentes en el análisis de J. Marouzeau a Wilkinson, lejos de toda apariencia engañosa de improvisación. De esta forma, el lector puede estimar mejor la perfección de las *Églogas* de Virgilio, la regularidad de las *Geórgicas* o el aspecto singular de la *Eneida* en su forma conservada, no siempre fácil de analizar.

El sentido musical no se puede desarrollar sin un previo ejercicio práctico. Por esta razón, en el momento de su publicación y aún hoy, en el albir de un nuevo milenio, sigue siendo fundamental la práctica de la escritura de versos latinos, siguiendo como punto de partida tratados o métodos aparentemente elementales como el famoso *Primer libro del verso latino* del Dr. Javier de Echave-Sustaeta, obra aún hoy no superada en su ámbito.

Como cantaba el poeta y músico Hans Sachs en la ópera de Wagner, atesorar y explicar los sueños es la obra de todo poeta:

«Amigo, es arte del poeta
acariciar y comunicar sus sueños,
creedme: las mejores ideas del hombre
en sueños se manifiestan a sus semejantes:
todos los libros, toda la poesía,
no son sino sueños convertidos en realidades.»

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Actas del symposium dedicado al centenario de Virgilio*, Universitat de Barcelona, 1970 (segunda edición).
- J. DE ECHAVE SUSTAETA, *Virgilio. Virgilio y nosotros*, Barcelona, 1950-1960.
- P. GRIMAL, *Virgile ou la seconde naissance de Rome*, París, 1985.
- N. MORSFALL, *A companion to the study of Vergil*, Leyden, 1995.
- R. L. LESUEUR, *L' Enéide de Virgile. Étude sur la composition rythmique d'une épopée*, París, 1978.
- W. JACKSON KNIGHT, *Roman Virgil*, Oxford, 1980.
- B. OTIS, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford University Press, 1963.
- THE CAMBRIDGE COMPANION TO VIRGIL*, Cambridge University Press, 1997.
- A. TOVAR, *Virgilio. Eglogas*, Madrid, CSIC, 1952.
- J. L. VIDAL, *Virgili i la paraula poètica*, Conferencia, Girona, 2009.

LA HISTORIA DE LUCRECIA EN PROSA Y EN VERSO*

CRISTINA MARTÍN PUENTE

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Diodoro Sículo, Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso, Plutarco, Dion Casio, Ovidio, Valerio Máximo, San Agustín y otros autores de la Antigüedad narran, en prosa o en verso, cómo, después de que el hijo del rey Tarquinio el Soberbio la deshonrara, la joven romana Lucrecia pide a su padre y su esposo venganza y se quita la vida. Entonces Bruto y el pueblo romano se levantan contra el rey, derrocan la monarquía e instauran la República en Roma. Posteriormente esta historia tiene mucho éxito, ya que atrae a autores de todas las épocas, como Jean de Meung, Dante, Petrarca, Boccaccio, Cristina de Pizán, Shakespeare, Lope de Vega, María de Zayas y Sotomayor, Sor Juana Inés de la Cruz, Rojas Zorrilla, Jerónimo Feijoo, Nicolás Fernández de Moratín, Alfieri, etc. En la Edad Contemporánea Emilio Castelar dedica un capítulo de su *Galería histórica de mujeres célebres* (1886-1889) a Lucrecia, José Vicente Alonso Montejo un soneto, José María Díaz el primer acto de su tragedia *Lucio Junio Bruto* (1844), Ildefonso de Valdivia y Ruiz-Bejarano su tragedia *Lucrecia* (1881) y Leopoldo Cano Masas la tragedia *La muerte de Lucrecia* (1884). En suma, desde la Antigüedad este episodio legendario interesa a historiadores, pero también a poetas y, sobre todo, a dramaturgos.

Palabras clave: Lucrecia y Tarquinio, historiografía antigua, literatura española contemporánea, Emilio Castelar; José Vicente Alonso Montejo, José María Díaz, Ildefonso de Valdivia y Ruiz-Bejarano, Leopoldo Cano Masas.

* Grupo de investigación *Historiografía de la literatura grecolatina en el siglo XIX español* (UCM/HUM-2750 cód. 930136).

Summary: Diodoros Siculus, Livy, Dionysius of Halicarnassus, Plutarch, Dion Cassius, Ovid, Valerius Maximus, St. Augustine and other authors of the Classical Antiquity recount, in prose or verse, the story of the young Roman Lucretia, who, after the son of the king Tarquinius Superbus dishonoured her, asked her father and her husband for revenge and took her own life. As a reaction to this outrage, Brutus and the Roman people rose against the king, overthrew the monarchy and established the Republic in Rome. This story becomes very successful and attracts authors from all times, such as Jean de Meung, Dante, Petrarch, Boccaccio, Christine de Pizan, Shakespeare, Lope de Vega, María de Zayas y Sotomayor, Sor Juana Inés de la Cruz, Rojas Zorrilla, Jerónimo Feijoo, Nicolás Fernández de Moratín, Alfieri, etc. In the Modern period many works were devoted to the figure of Lucretia: one chapter of Emilio Castelar's *Galería histórica de mujeres célebres* (1886-1889), a sonnet by José Vicente Alonso Montejo, the first act of José María Díaz's tragedy *Lucio Junio Bruto* (1844), Ildefonso Ruiz de Valdivia-Bejarano's tragedy *Lucrecia* (1881) and Leopoldo Cano Masas' tragedy *La muerte de Lucrecia* (1884). So, from Classical Antiquity, Lucretia concerned not only historians, but also poets, and especially playwrights.

Key words: Lucretia and Tarquinius, ancient historiography, modern spanish literature, Emilio Castelar; José Vicente Alonso Montejo, José María Díaz, Ildefonso de Valdivia y Ruiz-Bejarano, Leopoldo Cano Masas.

1. INTRODUCCIÓN

Sexto Tarquinio¹ y Colatino, hijo y sobrino del rey de Roma respectivamente, descansaban, bebían y charlaban en el campamento, cuando apostaron a que la esposa de cada uno de ellos era más virtuosa que la del otro y se presentaron en Roma de improviso. Allí, mientras la nuera del rey estaba de fiesta, la esposa de Colatino, Lucrecia, tejía. El hijo del rey, atraído por su belleza y su virtud, volvió otro día a su casa, sabiendo que estaría sola, para seducirla. Ella se resistió, pero finalmente accedió a sus deseos bajo amenaza de que les quitaría la vida a ella y a un esclavo por deshorrar el nombre de su familia. Lucrecia contó lo ocurrido a su esposo, a su padre y a Bruto, también sobrino del rey, y se suicidó tras pedirles venganza, queriendo servir en adelante de ejemplo a todas las mujeres. Este acontecimiento provocó en torno al 510 a.C. una revuelta de los romanos, capitaneada por Bruto, para derrocar al rey e instaurar la república.

En una gran exposición sobre el siglo XIX, celebrada recientemente, en el Museo del Prado se podía contemplar, entre otras pinturas de tema histórico, *La*

1. En latín el nombre del rey es *Tarquinius*, pero hay autores modernos que lo llaman 'Tarquinio', como Díaz, y otros 'Tarquino', como, Castelar, Valdivia o Cano Masas.

muerte de Lucrecia de Rosales, que data de 1871, lienzo que inspiró la obra de teatro del mismo título de Leopoldo Cano Masas publicada en 1884. Este es sólo un buen ejemplo de que la historiografía antigua siguió teniendo una importante presencia en el siglo XIX español en la literatura y otras artes, al igual que ocurrió en todo el mundo occidental con la novela histórica, el cine o la pintura². En general, las numerosas obras literarias que mencionan de manera más o menos extensa a Lucrecia en la historia de la literatura desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII han sido bastante estudiadas y existe una ingente bibliografía al respecto, frente a las obras decimonónicas, que están bastante olvidadas. Por esta razón, he querido desempolvar aquí el capítulo de una monografía, un soneto y tres tragedias de la literatura española que hacen protagonista a Lucrecia. El éxito de la historia de Lucrecia se debe a que tiene elementos muy atractivos, como el halo legendario, la fidelidad de una joven esposa, la violencia de un joven poderoso hacia una mujer, la confesión de un hecho deshonesto, el suicidio, la venganza o las consecuencias políticas que desencadena un asunto privado, pero, además, toca temas tan controvertidos como si el suicidio es lícito o no, si Lucrecia se resistió o se dejó seducir, etc., de modo que se presta a ser mencionada como *exemplum*, o desarrollada en una obra historiográfica, una tragedia, un soneto, etc. en cualquier época³. Como dice Otero Vidal (1996: 38-39), «con el paso del tiempo, la historia o leyenda de Lucrecia se convierte en un constante ejemplo y modelo de castidad, dignidad, honorabilidad, de oposición al tirano, etc., pero es difícil, en esta larga y dilatada tradición, adivinar y reconocer, en cada circunstancia, por qué motivos se rememora o se reivindica, qué ideales concretos representa, qué función cumple en los diferentes momentos históricos en los que es interpretada.»

Antes de entrar en materia, me gustaría dar una visión panorámica de las obras más exitosas e influyentes desde la Antigüedad hasta el final de la Edad Moderna, porque todas ellas han podido influir de una manera u otra en las más recientes y en las de la Edad Contemporánea.

2. LA ANTIGÜEDAD

Por lo que respecta a la prosa, el primer autor que hace referencia a la historia de Lucrecia es el analista romano, Fabio Píctor, que escribió en griego y sirvió de fuente a Tito Livio, Dionisio de Halicarnaso, etc. Su obra se tradujo al latín en

2. Sobre estos dramas del siglo XIX, cf. C. MARTÍN PUENTE (2003, 2005a, 2005b, 2005c, 2009a y 2009c) y respecto a las literaturas clásicas y el cine, cf. C. MARTÍN PUENTE (2004).

3. A. FERRER (2008), clasifica las apariciones del personaje de Porcia –personaje muy frecuentemente relacionado con el de Lucrecia– en la literatura española en: nombre en catálogo, cita, breve desarrollo narrativo, comparación retórica, narración o cuento y poesía. No puedo aplicar esta interesante clasificación en este trabajo, entre otras cosas, porque tengo en cuenta otras literaturas y porque faltarían categorías como la de personaje dramático.

la época de Cicerón, quien precisamente menciona a Lucrecia varias veces (*Sest.* 123, *fin.* 2,66, *leg.* 2,10, *rep.* 2,46; 5,64). También lo hace Varrón (*lat.* 6,2). El historiador Diodoro Sículo narra en griego el suceso que nos ocupa (D.S. 10, 20, 1-3), algo más tarde lo hacen en latín el historiador Tito Livio (*Liv.* 1, 57-59) y en griego los historiadores Dionisio de Halicarnaso (D.H. 4, 64-85), Plutarco (*Publ.* 1, 3) y Dion Casio (D.C. 2, 10-20). Séneca también lo menciona en *De consolatione ad Marciam* (*Sen. Dial.* 6,16,2). En la Antigüedad Tardía hablan del suicidio de Lucrecia Valerio Máximo (*Val.-Max.* 6,1), Tertuliano (*Mart.* 4,4), Emporio en su tratado *De deliberativa materia* y San Agustín (*Civ.* 1,19,1-3), donde hace recaer su oposición a los ideales de la cultura clásica y su misoginia sobre Lucrecia, ya que pretende erosionar la ejemplaridad de ésta subrayando su avidez de alabanza (Otero Vidal 1996). La primera vez que Lucrecia aparece en verso debió de ser en la tragedia *Brutus* de Lucio Accio, de acuerdo con Cicerón (*Sest.* 123). Ovidio le dedica después un pasaje en los *Fastos* (2, 721-852), que, junto con el pasaje de Livio y Valerio Máximo, son los que más han influido en la literatura posterior. Marcial menciona a Lucrecia en tres epigramas (1,90; 11,16 y 11,104) y Claudiano en *In Eutropium* (1, 466 ss.) y *Laus Serenae* (39 – 44).

3. EDAD MEDIA

En verso encontramos a Lucrecia en el epigrama 900 de la *Antología latina* (siglo VIII), en la segunda parte de *Le roman de la Rose* (vv. 8.605-8.830) (1275-1280), debida a Jean de Meung, en la *Divina Comedia* (*Infierno* canto IV, 128 y *Paraíso* canto VI) (1304-1321) de Dante, en *Los triunfos* (vv. 127-193) (c.1370) de Petrarca, en los *Proverbios* (1437) (v. 428) del Marqués de Santillana, en la estrofa 63 del *Laberinto de Fortuna* (1444) de Juan de Mena y en un romance castellano titulado «Tarquino y Lucrecia» (siglo XV). En prosa el episodio de Lucrecia aparece en los *Gesta Romanorum* (cap. 135), recopilación anónima del siglo XIII o XIV, en el capítulo 48 del *De mulieribus claris* (1361-1362) de Boccaccio, traducido al español con comentarios en 1494, bajo el título *De las ilustres mujeres en romance*, punto de arranque de biografías laicas femeninas que hablan sobre Lucrecia en distintas lenguas, como *La leyenda de las buenas mujeres* (1387-92) de Geoffrey Chaucer⁴, la *Declamatio Lucretiae* (1367) de Coluccio Salutati, el libro IV de *Lo somni* (1398 - 1399) de Bernat Metge, *La Ciudad de las Damas* (1405) de Cristina de Pizán, el ejemplo número 62 del *Libro de los Exemplos* (c. 1435) de Clemente Sánchez de Vercial, la *Defensa de las virtuosas mujeres* (1444) de Diego de Valera o el *Libro de las virtuosas y claras mujeres* (1446) de Álvaro de Luna.

4. Geoffrey Chaucer también menciona a Lucrecia en los Cuentos de Canterbury (sección segunda, 1 *Palabras del anfitrión al grupo* y sección quinta, 5 *El cuento del terrateniente*).

4. EDAD MODERNA

Lucrecia aparece en varias obras en prosa, como el *Jardín de las nobles doncellas* (1468-1469) de Fray Martín de Córdoba, la novela *Cárcel de amor* (compuesta en 1483-1485, impresa en 1492) de Diego de San Pedro, *La comedia Thebayda* (1521) del Anónimo Valenciano, la novela *La lozana andaluza* (1528) atribuida a Francisco Delicado, el *Reloj de Príncipes* (1529) de Antonio de Guevara, la *Defence of Good Women* (1545) de Thomas Elyot, *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor, *El viaje entretenido* (1624) de Agustín de Rojas Villandrando, *Il Tarquinio Superbo* (1632) de Virgilio Malvezzi, traducido al español por Francisco Bolle Pintaflor (1635), las novelas *El jardín engañoso* (1637) y *La traición en la amistad* de María de Zayas Sotomayor, autora que, sin citar explícitamente a Lucrecia, recrea la leyenda con otros personajes en *La esclava de su amante*⁵, *The Heroinae; or, The Lives of Arria, Paulina, Lucretia, Dido, Theutilla, Cypriana, Aretaphila* (1639, 1647) de George Rivers, *Las mujeres ilustres o las Arengas heroicas* (1642 o 1644) de Madeleine de Scudéry, la *Galerie de Femmes Fortes* (1647) de Pierre Le Moyne, *Female Excellency; or, The Ladies Glory: Illustrated in the Worthy Lives and Memorable Actions of Nine Famous Women, Who Have Been Renowned Either for Virtue or Valour in Several Ages of the World* (1688) de Robert Burton o el *Teatro crítico universal* (1726-1740) de Fray Benito Jerónimo Feijoo. También aparece en el poema *In Lucretiam statuam* de Giovanni de Medici, que llegó a ser el Papa León X (Follak 2002: 61-64), en *La comedieta de Ponça* (1435-6) del Marqués de Santillana, en el famosísimo poema *La violación de Lucrecia* (1594) de Shakespeare, en *La Araucana* (1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla, en el soneto «A Lucrecia» de Juan de Arguijo, los sonetos «Engrandece el hecho de Lucrecia» y «Nueva alabanza del hecho de Lucrecia» o «Nueva alabanza del hecho mismo» y la composición en redondillas «Hombres necios que acusáis» de Sor Juana Inés de la Cruz, y en el romance de Quevedo titulado «Consulta el rey Tarquinio a una dueña cerca de sus amores, y ella le aconseja» (1620). Pero hay un género en verso en el que tiene especial éxito, el teatro. Lucrecia se menciona en *La comedieta de Ponça* (1435-6) del Marqués de Santillana, en más de cincuenta ocasiones en las obras de Lope de Vega, etc. Es la protagonista de la *Farsa de Lucrecia - Tragedia de la castidad* (c. 1528) de Juan Pastor, *Lucrecia y Tarquino* (1635-1640) de Francisco de Rojas Zorrilla, del *Baile de Lucrecia y Tarquino* (a mediados del siglo XVII) de Agustín Moreto y Cabaña, *La tragedia de Lucrecia* (1719) de Juan Salvo y Vela, *La más heroica romana contra el poder de Tarquino. Comedia nueva* (1728) de Manuel Francisco de Armesto y Quiroga, *Lucrecia*. (Madrid 1763) de Nicolás Fernández de Moratín (1737 – 1780), de *Lucrecia* (1775) de Joan Ramis i Ramis, *Lucretia* (c. 1516) de Hans Sachs, (en alemán, autor, por cierto, de otra

5. Agradezco esta noticia a mi amigo Guillermo Alonso Moreno.

titulada *Virginia*), *Lucrece* (1566) de Nicolas Filleul, *The Tragedy of the Rape of Lucrece* (1608) de Thomas Heywood, *La Lucesse Romaine* (1637) de Urbain Chevreau, *Lucrece* (1638) de Pierre Du Ryer (XVII) o *Bruto primo* (1785) de Alfieri. Además, *La estrella de Sevilla*, atribuida por muchos autores a Lope de Vega es una versión de la historia de Lucrecia, mientras que en *Titus Andronicus* de Shakespeare y en *Cuánto se estima el honor* de Guillén de Castro se sincretiza la leyenda de Lucrecia con otras historias.

5. EDAD CONTEMPORÁNEA

En 1858 aparece en París una obra colectiva de varios autores, que incluye un ensayo sobre Lucrecia de Alejandro Dumas, la *Galerie historique des femmes les plus célèbres de tous les temps et de tous les pays*, traducida pronto al español con el título *Galería histórica de las mugeres más célebres en todas épocas y países*⁶. En esta obra se basa la *Galería histórica de mujeres célebres* (1886-89), obra inacabada de ensayismo biográfico de Emilio Castelar⁷, que también tiene influencia de los historiadores antiguos, mencionados a veces sin citar el pasaje exacto (Sanz Morales 2004: 164-167). Castelar (1832-1899) elige a mujeres de la mitología, la leyenda y la historia estrechamente relacionadas con grandes hombres para ejemplificar la mentalidad de su época. Como, por motivos económicos, necesitaba escribir muchas páginas, engrosa el ensayo sobre Lucrecia, que ocupa las pp. 331-382 del volumen V, pero hasta la página 363 no comienza el relato sobre lo que aconteció antes y después del suicidio de Lucrecia, que su padre y su esposo no pudieron evitar. Castelar expresa varias ideas propias, por ejemplo, que Tarquino representaría los excesos de la monarquía oriental etrusca, incompatibles con el austero genio romano, y Lucrecia el principio y fundación de la república (pp. 335 – 336); también escribe: «todo déspota intenta dorar las cadenas de sus esclavos con glorias militares y divertir los deseos de libertad en los empeños de la guerra. El sitio de Ardea (...) ocupaba en una especie de vistoso juego militar a los nobles y a los plebeyos, que pudieran dejarse atraer y seducir al reclamo de las tenaces aspiraciones políticas, tan extendidas como arraigadas, hacia el derecho y hacia la libertad» (p. 364) y

6. La edición francesa se puede leer en:

http://books.google.es/books?id=8u8EAAAAIAAJ&dq=Galerie+historique+de+femmes+plus+c%C3%A9lebres&printsec=frontcover&source=bl&ots=Excsd5AEUQ&sig=PtK2asOM58IhDDLJejtnp4SwrQ&hl=es&ei=zxAbsv-_DaaUjAfs-Z3wDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2

Y la traducción español en:

<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013517/1080013517.html>

7. Se puede acceder a ella en esta dirección:

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=381&path=722&forma=&presentacion=tablacontenido

termina diciendo: «Lo cierto es que ha quedado Lucrecia en la memoria universal como el prototipo de la matrona romana, cuya virtud acaba con la tiranía, sustituyéndole la santa y fecunda libertad» (p. 382). Pero a lo largo de tantas páginas, Castelar, que incluso cita a Livio en latín, cuenta la historia de Bruto, y de Sexto Tarquino, el cual se atrevió a atentar contra el templo sacro de Roma, donde habita la familia, el padre es un dios y la mujer dirige la casa, habla de la monarquía –que fue traída junto con la corrupción y los excesos por los etruscos–, de la posible historicidad de muchos personajes supuestamente míticos, de la casa griega, la romana y la de sus tiempos, de la boda por *confarreatio*, de la ley de la hospitalidad, etc., de manera similar a lo que hace en su novela *Nerón* (Martín Puente 2005a). También habla de las pinturas de Lucrecia de Tintoretto, Andrea del Sarto, Guido Reni, Ticiano, Lippi, Rosales y Plasencia y de Ponsard, Corneille y Shakespeare.

Sólo he encontrado una composición breve en verso, el soneto VI «Hiere a Lucrecia su puñal violento» de José Vicente Alonso Montejo (1774 – 1841), del cual he sabido gracias a la amabilidad de la profesora Paquita Moya (Moya 1995-1996, Saz 1930), y que se centra en el suicidio por honor de Lucrecia. Sin embargo, en el teatro, Lucrecia es la protagonista o un personaje importante de la tragedia *Lucrece* (1843) de François Ponsard, en 5 actos y en verso (Pardo Bazán 1911: 209-210), y de tres tragedias españolas en verso⁸, en las que la romana es víctima indefensa de un abuso de poder que desencadena un cambio político llevado a cabo por hombres, muy influidas por el teatro barroco y neoclásico europeo y, sobre todo, por Alfieri, considerado encarnación de la lucha contra Napoleón. Su *Bruto primo* (1785), traducido por Antonio Saviñón con el título de *Roma libre*, fue estrenado en 1812 en Cádiz durante el asedio de las tropas francesas, por lo que fue denunciado a la Inquisición, y también en Madrid, ese mismo año, después de la evacuación de los franceses, en 1836 en Santa Cruz de Tenerife y en 1838 en Valencia (Peers 1933, Barbolani 1997 y 2003).

José María Díaz (1813-1888) es el autor de *Lucio Junio Bruto* (1844), tragedia de cierto éxito en Madrid (González Subías 2004: 92 ss.; 362, 368-9, Martín Puente 2005a, 2009a y 2009c). En el primer acto, Lucrecia cuenta a su padre que Sexto, el hijo del rey Tarquino, la acosa y ella tiene miedo, pues su marido, Colatino, está fuera en campaña militar y su padre, Lucrecio, también partirá pronto. Lucrecio tiene que marchar, pero desea que su hija guarde el tesoro de su honra. En este acto Lucrecia menciona el asesinato que llevó al rey al poder, y cómo ha hecho desaparecer a muchos senadores, entre ellos el padre de Bruto, que desde entonces parece haber perdido la cabeza y observa que algunos romanos están dispuestos a levantarse contra el tirano, aunque les cueste la vida. Finalmente se produce la tan temida violación de Lucrecia, que pide venganza al

8. Además de las tragedias que comentaré a continuación, Eugenio Sellés (1844-1926) en *El nudo gordiano* (1878) menciona sarcásticamente una ópera titulada *Lucrecia* y en su obra *La política de capa y espada* (1876) culpa a Lucrecia del derrocamiento de la monarquía.

pueblo romano y se quita la vida para que su familia no viva con tal deshonor. Bruto deja de simular que está loco y se pone al frente de la revuelta popular. La tragedia continúa, siguiendo sobre todo a Dionisio de Halicarnaso. El tema fundamental de esta obra, la más fiel a las fuentes clásicas, es la lucha por una libertad respetuosa con las leyes y la preeminencia de los intereses de la patria sobre los individuos. Como el título pone de manifiesto, Lucrecia carece de protagonismo, sólo es una de las víctimas que ha de sacrificarse por la libertad de la patria. Su violación y su suicidio son necesarios para desencadenar una revuelta política que ya estaba latente. Díaz no cuestiona la importancia de la honra de una mujer virtuosa y sumisa, como Lucrecia.

Idefonso de Valdivia y Ruiz-Bejarano escribió *Lucrecia* en 1881. Esta obra comienza cuando el hijo del rey ya ha violado a la joven esposa (Martín Puente 2005a, en 2009c). La protagonista exige a su esposo, Colatino, que venga su ultraje y le incita insistentemente a luchar por la libertad, acusándolo de cobarde porque se demora en actuar. Cuando le hace ver que se va a quitar la vida, él no quiere que lo haga y le dice que está embarcado en una conspiración para derrocar a su tío el rey, en la que participan Bruto y todo el pueblo. Al final, sólo cuando Lucrecia está segura de que habrá revuelta y tendrá fama, se suicida. Lucrecia es la conciencia que aguijonea insistente e impaciente a su esposo, a quien llama una y otra vez «cobarde» y «mujer», hasta que consigue que actúe. La vida sin honra es un tormento para ella, como debe serlo para un pueblo, que debería jugarse la vida, antes que dejarse arrebatar la libertad. Valdivia proclama la igualdad de todos los ciudadanos y los esclavos ante la ley, pero otorga un papel claramente diferenciado a hombres y mujeres. Cuando los hombres no cumplen el suyo, las mujeres tienen que espolearlos para que no se conviertan en «mujeres». Según un arúspice, Júpiter exige una víctima y Lucrecia se llama a sí misma «víctima expiatoria». Al contrario que la Ifigenia de Eurípides, no se plantea nunca que no quiere morir, pues sabe que tiene que hacerlo por la libertad de Roma.

Leopoldo Cano Masas (1844-1934), autor liberal al que la crítica suele incluir dentro del Realismo y entre los discípulos de Echegaray (Miravalles 1978: 373-390), debió de quedar tan impresionado por el cuadro *La muerte de Lucrecia* de Rosales, que escribió una tragedia del mismo título, *La muerte de Lucrecia* publicada en 1884, (Martín Puente 2005a, 2009c), menos apegada a las fuentes que las anteriores, con el siguiente argumento: Cuando Bruto se acercaba a casa de Lucrecia para ver a su amada, la esclava Lesbia, ve salir a Sexto Tarquino con un acompañante. Celoso pregunta a Lesbia si el hijo del rey la ha deshonrado y ella le da a entender que ha violado a su ama, que ha quedado postrada en la cama delirando. Bruto, después de dar un anillo a Lesbia, marcha a la ciudad a intentar excitar la saña de una Roma aletargada. Lucrecia dice que Roma «tiene roídas las entrañas», así que merece como rey a Tarquino el Soberbio y acusa a Lesbia de traidora, pensando que ha recibido el anillo del violador. Bruto vuelve a la casa antes de llegar a Roma porque se entera de que le acusan de adulterio con Lucrecia. Cuando el padre de ésta llega a casa, ve que Bruto huye por la ventana

y cree que ha cometido un crimen. Unos lictores vienen a prender a Lucrecia y llega su esposo, que estaba luchando por la patria. Lucrecia explica todo y se quita la vida, sin implorar compasión, para despertar al pueblo y por si llevase en sus entrañas un hijo de Sexto. En esta obra la vida de la casta Lucrecia no tiene salvación, sólo su honra se salvará, si hay venganza, que es lo que queda, cuando no hay justicia. Lucrecia tiene, por tanto, una responsabilidad grandísima, que asume sin quejarse, puesto que «antes que la ley de Roma / está la ley del honor» (escena X). Su ultraje se une al del pueblo romano, que no parece reaccionar, y pide venganza para todos. La joven romana quiere así regar la patria con su sangre para incitarla a luchar, porque la libertad no se pide, se tiene que tomar (escena final); de paso enseñará las leyes del decoro al pueblo criminal que ha sufrido al tirano y conseguirá su gloria como modelo de mujer para la posteridad. Mientras Lucrecia aguarda a que llegue su esposo, habla con su padre, que siempre le inculcó que la mujer no debe sobrevivir a su honra, incluso en un aparte dice, dudando de su hija: «¡Ay del que fia / en la fragilidad de las mujeres!» (escena IX). Tampoco su esposo le quita la idea del suicidio. Lesbia resume así la situación: «¡Las mujeres, al martirio; / los hombres a la batalla!» (escena VI)⁹.

Estas obras, tan apegadas a las obras dramáticas de épocas anteriores, que, no obstante seguían representándose con gran éxito, a veces refundidas, contrastan con las de escritores anteriores o contemporáneos como Juan Valera, Galdós, Clarín, Unamuno, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, etc., que son más innovadores y menos moralistas, aunque la mayoría de ellos tampoco cree en la igualdad de derechos de la mujer (Ezama Gil 2002, González-Allende 2004, Hualde Pascual 2003). Y, sobre todo, contrastan con las escritoras contemporáneas Fernán Caballero, Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Pardo Bazán, etc., que luchan por tener un papel activo en la sociedad hasta donde se les permite y, por ello, sufren discriminación, incompreensión, rechazo, etc. (Ezama Gil 2006, González-Allende 2004), al igual que ocurre con las hispanoamericanas Gabriela Mistral, Delmira Agustini o Teresa de la Parra, la cual en su novela *Ifigenia* cuestiona que la protagonista sea, como la heroína griega, sacrificada por su familia a la sociedad (Martín Puente 2009b), y además muestran mucho interés por Safo (López López 1997, González González 2005), pero, hasta donde yo sé, en el siglo XIX no hablan de Lucrecia.

Pero no debe sorprendernos que el tema del honor interese en el siglo XIX, ya que sigue vigente en la literatura española del siglo XX, como ha estudiado Podol (1972), y en la vida real, pues, al parecer, en 1946 Gandhi aconsejó a las mujeres de las áreas amotinadas de Bengala que, si era necesario, se suicidasen

9. El éxito de la historia de Lucrecia no acaba aquí: Luis Astrana Marín traduce al español «La violación de Lucrecia de Shakespeare» en 1930, André Obey escribe la obra de teatro *Le Viol de Lucrèce* (1931), el compositor británico Benjamin Britten (1913 - 1976) escribió la ópera *La violación de Lucrecia* en 1946 y Jean Giraudoux, escribe el drama *Pour Lucrèce* (1953).

para evitar el deshonor, como inspirado por Lucrecia (apud Gillet 1947: 128, n. 39 bis.). Y aún hoy en Turquía muchos de los suicidios de mujeres jóvenes que se producen pueden estar ligados a un nuevo modelo de crímenes de honor: se obliga a las mujeres que han perdido la virginidad a quitarse la vida, porque en la actualidad el Código Penal condena al hombre de la familia a quien hasta ahora un consejo de familia encargaba quitarle la vida. Este mismo código reduce la pena para los violadores que se casen con sus víctimas.

6. CONCLUSIONES

Desde la Antigüedad el tema de la violación y el suicidio de Lucrecia aparece tanto en obras en prosa como en verso de gran éxito, lo que hace probablemente que la leyenda de Lucrecia no pierda nunca interés. A veces sólo se menciona como ejemplo, pero otras veces adquiere protagonismo en la obra. En la Edad Contemporánea prácticamente no se ha estudiado su presencia, pero sigue atrayendo a los autores, quizá porque nunca se produce una ruptura con el teatro barroco y neoclásico español y extranjero. Castelar, José Vicente Alonso Montejó y los dramaturgos del siglo XIX que escriben dramas sobre Lucrecia se sienten atraídos por un episodio de lucha por la libertad y el poder en la historia de Roma, el derrocamiento de la monarquía. Creen que aquella situación es comparable a la que vive España y ponen en relación la moral privada con la moral pública y la política, para influir con estos argumentos, como ya habían hecho los ilustrados, en las ideas políticas, morales y religiosas de sus contemporáneos. Este es un ejemplo más de que la Antigüedad clásica, y concretamente la historiografía, es una mina de argumentos para la literatura de todos los tiempos, tanto en prosa como en verso, y esos temas se tratan según los intereses particulares de los autores y el contexto en que les ha tocado vivir.

6. BIBLIOGRAFÍA¹⁰

- P. ANDRÉS FERRER, «Porcia, un personaje de Plutarco, en la literatura española», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 39 (2008).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/porcia.html>
- C. BARBOLANI, *En torno a las traducciones de Alfieri en España*, Roma: Lithos, 1997.
- C. BARBOLANI, *Virtuosa guerra di verità: primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena: Mucchi Editori, 2003.
- M^a Á. EZAMA GIL, «El canon de escritoras españolas decimonónicas en las historias de la literatura», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9410>

10. Dado que la bibliografía sobre las obras relacionadas con Lucrecia desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna es numerosísima, he optado por citar aquí sólo la más general y la referente a la Edad Contemporánea.

- M^a Á. EZAMA GIL, «Una escritora con vocación de historiadora de literatura: el canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán», *Voz y Letra*, 2 (2006), pp. 89-106.
- J. FOLLAK, *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutati's Declamatio Lucretie und die Menschenbilder im exemplum der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit*, Dissertation, Universität Konstanz, 2002.
Consultado en: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/914/pdf/follak01-text.pdf>
- H. GALINSKY, *Der Lukrezia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau 1932.
- J. E. GILLET, «Lucrecia-Necia», *Hispanic Review*, 15:1, (1947), pp. 120-136.
- I. GONZÁLEZ-ALLENDE, «Entre la modestia y el orgullo: las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado», *Decimonónica*, 1,1, (2004), pp. 33-51.
- M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, «El mito de Safo en el siglo XIX», F. García Jurado (et al.) (edd.), *Historiografía de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005, pp. 297-316.
- P. HUALDE PASCUAL, «Casandra de Galdós e Ícara de Sellés: mito griego y condición de la mujer en la España de comienzos del siglo XX», R. M^a Cid y M. González (coords.), *Mitos femeninos de la cultura clásica: creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo 2003, pp. 151-182.
- B. KREUZ, P. AIGNER & C. HARRAUER, *Bibliographie zum Nachleben des antiken Mythos*, Version vom 12.02.2009, Wien 2009.
Consultado en <http://www.oeaw.ac.at/kal/mythos/bibliomythos.pdf>
- A. LÓPEZ LÓPEZ, «Safo como referente de las poetas hispanas en los siglos XIX y XX», *Florentia Iliberritana*, 8 (1997), pp. 221-241.
- R.R. MACCURDY, *Francisco de Rojas Zorrilla, Lucrecia y Tarquino, together with a Transcription of Agustín Moreto y Cabaña Baile de Lucrecia y Tarquino*, edición con introducción y notas, Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1963.
- C. MARTÍN PUENTE, «La figura de César en las tragedias españolas del siglo XIX», en *CFC (Elat)* 23,1, (2003) pp. 227-249.
- C. MARTÍN PUENTE: «Las literaturas clásicas y el cine», en *Liceus. El portal de las humanidades. E-excellence* 2004:
http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit_comp/temas.asp#teoria
- C. MARTÍN PUENTE, «El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX», F. García Jurado (et al.) (edd.); *Historiografía de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*. Málaga, Universidad de Málaga, (2005a) pp. 317-338.
- C. MARTÍN PUENTE, «Nerón como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX», en *CFC (Elat)* 25,1, (2005b) pp. 157-174.
- C. MARTÍN PUENTE, «Breve estudio sobre *Tiberio* (1863), una tragedia de Benito Vicens y Gil de Tejada», en *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a María José López de Ayala*, Madrid: UNED, vol. II, 2005c, pp. 149-157.
- C. MARTÍN PUENTE, «Dos tragediógrafos del XIX fascinados por la historia de Roma: José María Díaz y Benito Vicens y Gil de Tejada»; *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz 9-14 mayo 2005)* (2009a), pp. 2397-2411.
- C. MARTÍN PUENTE, «La mitología clásica en la novela *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* de Teresa de la Parra», J.A. López Férrez (ed.); *Mitos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid: Ediciones Clásicas (2009b), pp. 885-896.

- C. MARTÍN PUENTE, «Lucrecia y Virginia, dos heroínas romanas en el teatro español del siglo XIX», F. López Criado (ed.), *Héroes, Mitos y Monstruos en la Literatura Española Contemporánea*, Santiago de Compostela: ANDAVIRA EDITORA (2009c), pp. 19-25.
- F. MOYA DEL BAÑO, «El romance de Tarquino y Lucrecia», *Miscelánea medieval murciana*, Vol. 19-20, (1995-1996) pp. 233-244
- M. OTERO VIDAL, «¿«Si adulterata, cur laudata...»?», *Scriptura* 12 (1996) pp. 33-50.
- E. PARDO BAZÁN, *La literatura francesa moderna. II. Transición*, Madrid 1911.
- E. ALLISON PEER, «The Vogue of Alfieri in Spain», *Hispanic Review* 1:2 (1933) pp. 122-140.
- P. L. PODOL, «The Evolution of the Honor Theme in Modern Spanish Drama», *Hispanic Review* 40:1 (1972) pp. 53-72.
- M. SANZ MORALES, «Emilio Castelar y los clásicos de Grecia y Roma», *CFC(Elat)* 24,1 (2004), pp. 149-184.
- A. DEL SAZ, *Figuras granadinas del siglo XVIII: José Vicente Alonso Montejo, (1774-1841)*, Madrid 1930.

LA POÉTICA FRENTE A LA HISTORIA LITERARIA EN LOS MANUALES
ESPAÑOLES DE LITERATURA LATINA DURANTE EL SIGLO XIX
ESPAÑOL. POLÍTICA Y HUMANIDADES¹

FRANCISCO GARCÍA JURADO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En el siglo XIX, la Historia de la literatura latina fue introduciéndose paulatinamente dentro de la enseñanza del latín frente a la tradicional Poética. Primero lo hizo dentro de la asignatura de Perfección del latín, para ir constituyendo una materia independiente que terminaría prescindiendo de la enseñanza de la lengua latina propiamente dicha.

Palabras clave: Historia de la literatura latina, Poética, Siglo XIX español

Summary: History of Latin Literature took the place of traditional Poetics in 19th Century. At the beginning, it was part of the subject «Perfección del latín», but little by little it became an independent subject, that did not require the teaching of the Latin language itself.

Keywords: History of Latin Literature, Poetics, XIXth Century in Spain.

1. El presente estudio se inscribe en el Grupo UCM 930136 «Historiografía de la Literatura Greco-latina en España» y en el proyecto FF RI2110-14963 «Historiografía de la Literatura Grecolatina en España, de la Ilustración al Liberalismo», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. HISTORIA DE LA LITERATURA FRENTE A POÉTICA

La lectura de viejos libros de actas, como los dedicados a las reuniones de las antiguas academias del siglo XVIII, depara algunos momentos inolvidables. La rutina de las fechas y sus reuniones nos permite mirar a veces, como tras el ojo de una cerradura, una pequeña vida cotidiana que está muy lejos de los grandes acontecimientos. De los pequeños detalles que nos deparan tales lecturas recuerdo especialmente unas actas redactadas precisamente el día 3 de mayo de 1808. Hoy día hemos convertido lo que entonces pudo ocurrir en Madrid en materia histórica, en puro acontecimiento. Los cuadros de Goya han grabado en nuestra retina esos momentos, y la historiografía oficial nos ha contado que el pueblo de Madrid se alzó en armas contra los invasores franceses. Aquellos sucesos se han vuelto hoy materia legendaria, y nos cuesta imaginar que las personas que poblaron aquellos escenarios fueron también de carne y hueso. De carne y hueso eran los preceptores de latinidad que se reunieron al día siguiente en casa de uno de ellos para celebrar, como de costumbre, su reunión académica. Podría pensarse que allí aparecería alguna referencia a lo ocurrido tan sólo unas horas antes. No en vano estamos ante testigos casi directos. Lo curioso es que no hay ni una sola referencia a lo acontecido. Al cabo del tiempo, y tras meditar sobre ello, he llegado a la conclusión de que quizá no sea tan curioso, pues, en definitiva, no somos capaces más que de relatar aquello que creemos comprender. Para estos preceptores de latín, no en vano personas de un siglo anterior, aquel levantamiento no fue otra cosa que un hecho levantisco. Aquellos hombres, cuyos predecesores crearon una academia en 1755 tratando de subirse a la nuevas modas ilustradas (sin comprenderlas), no sentirían lo ocurrido como un hecho heroico. El pueblo de Madrid todavía no había ocupado oficialmente ese lugar en la historia, concedido sobre todo por los nuevos ideales románticos que penetrarían débilmente en España hacia 1820. Aquellos «ilustrados menores», o «ilustrados de a pie» que eran algunos de estos académicos, no podían entender que el populacho se convirtiera en «pueblo». Por esta misma razón tampoco podrían entender aquellos componentes de la Real Academia Latina Matritense lo que terminaría siendo la nueva historia de las literaturas nacionales, legítima voz de sus respectivos pueblos, frente a la universalidad de la poética. La incorporación de nuevos paradigmas a la historia de la enseñanza suele ser larga y a menudo compleja. Resulta de gran ayuda, cuando no imprescindible, que haya un poder político decidido a introducir y legitimar las nuevas materias². La enseñanza de la literatura ha venido siendo desde la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XIX un dominio propio de la Poética y la Retórica. Sin embargo, a lo largo de ese siglo observamos cómo a tales materias les va saliendo un curioso competidor, el de la Historia de las literaturas nacionales. Mientras las dos primeras

2. J.C. FERNÁNDEZ CORTE, «La invención de la literatura latina en España (y una breve reflexión sobre Europa)», *CFC (Lat)* 24, 2004, pp. 95-113.

materias tratan de explicar la literatura desde una perspectiva atemporal y normativa, la tercera, no en vano heredera del pensamiento ilustrado, hace hincapié en el cambio, en el devenir de los hechos. No tenemos, por lo demás, formulaciones tales como «Poética griega», «latina» o «española»³, pero sí hablamos de literaturas nacionales con gentilicio. Un formulación como «Literatura española» es resultado de una construcción moderna, marcadamente romántica, que es, precisamente, cuando se desarrollan desde el punto de vista metodológico las modernas historias literarias nacionales. No se trata, en todo caso, como bien señala José Carlos Mainer, de un sintagma que designe sustancias naturales⁴. Decir «Literatura española» implica historia. Nuevos factores, no necesariamente literarios, van a contribuir a este nuevo estado de cosas. Este trabajo pretende narrar sucintamente lo que ocurrió con la enseñanza del latín y de su literatura dentro de este marco general. Estudiaremos, por tanto, cómo se fue consolidando la materia relativa a la Historia de la literatura latina en el panorama educativo. Para ello, en este trabajo vamos a detenernos básicamente en dos profesores de la asignatura de Perfección del latín que encarnan posturas diversas y, al mismo tiempo, la transición desde un modelo de enseñanza basado en la Poética a otro que progresivamente se irá sosteniendo sobre la Historia de la literatura. Estos autores son José Mata i Araujo⁵ y Ángel María Terradillos⁶. Ambos pertenecieron a la ya citada Real Academia Latina Matritense, y pueden representar, en buena medida, a los maestros de latinidad de su época respectiva. Terminaremos analizando un tercer autor, Martín Villar y García, cuya Historia de la literatura latina, publicada en el decenio de los años sesenta del siglo XIX, representa ya la consolidación del paradigma de la disciplina en el panorama educativo español.

2. MATA I ARAUJO: RETÓRICA Y POÉTICA, Y ALGO DE HISTORIA LITERARIA

En una interesante obra póstuma, el preceptor Luis de Mata i Araujo expone su idea de cuál es la mejor Historia de la literatura latina (*Guía del perfecto latino*, Madrid, 1848, pp. 1-2):

3. Si cabe hablar, en términos históricos, de una «Poética clasicista» que, como bien apunta Felipe González Alcázar, «es un sintagma que engloba las características generales de una determinada manera de entender la reflexión teórica,» si bien «sus límites no pueden ni deben agotarse ante el surgimiento de las poéticas imaginativas o ficcionales del Moderno» (F. GONZÁLEZ ALCÁZAR, *Procesos de la Poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Murcia, 2005, p. 15).

4. J.C. MAINER, «La invención de la literatura española», en D. ROMERO LÓPEZ (ed.), *Naciones literarias*, Madrid, 2006, p. 201.

5. Las obras más antiguas que conocemos de Luis de Mata i Araujo (ca. 1785-1846) son de 1804 y 1805 (fuente: Patrimonio bibliográfico español).

6. Fallece en 1879. Sus primeras obras publicadas son de 1846 (fuente: Patrimonio bibliográfico español).

El conocimiento profundo i completo de la lengua latina en sus partes teórica i práctica es el objeto de la asignatura de *Perfección de Latin*: esto es el conocimiento posible mas perfecto en la historia de la Literatura, i la inteligencia en traducir i componer el idioma del Lacio.

La literatura latina abraza las épocas que desde la invencion de la lengua latina ha corrido aquella hasta su total decadencia en los siglos bárbaros. Deberá formarse un tratado que comprenda todos los autores que han descollado en cada género, hablando, aunque sea ligeramente, hasta de los de menos mérito en cada época, i se notará también la biografía de cada uno; pero esta sola parte no pasará de una mera erudicion, i sin el análisis de las obras, que deberá ser muy rápido en aquellas de poco mérito, pero muy detenido en las clásicas, no servirá mas que para formar parleros i literatos de *diario*.

En realidad, Mata i Araujo sólo vislumbra el verdadero carácter que terminará constituyendo dos nuevas asignaturas que él ya no verá consolidarse en el panorama académico, las correspondientes a la Historia de la literatura española y de la literatura latina, cuyos fundamentos apuntan a unos tiempos diferentes, marcados no ya por la mejora del buen gusto de la literatura, sino por la formación de una conciencia nacional. Mata i Araujo sigue teniendo su paradigma de la enseñanza literaria en la mejora del buen gusto, que él sitúa idealmente en la época de Carlos III, como puede verse en su *Discurso que en la apertura de los estudios nacionales de San Isidro pronunció en 19 de octubre de 1840* (Madrid, 1840, pp. 6-7):

Desde el reinado del Señor Don Cárlos III, sin embargo, principiósse á trabajar en mejorar los estudios: era éste digno Monarca verdaderamente español; infatigable en prómover la felicidad de España, i en la memoria de los buenos será mirado como el restaurador de las letras (...)

Mata i Araujo considera que la nueva época debe construirse sobre este ideal, sin ser capaz de entender cabalmente lo que iba a ser el nuevo interés político del liberalismo moderado que terminaría dominando la política tras la muerte de Fernando VII, y que no es otro que la ya aludida formación de una conciencia nacional⁷. No obstante, el autor asiste a los cambios estéticos de los nuevos tiempos, como podemos ver cuando se hace eco de la oposición que se plantea entre el llamado clasicismo y el romanticismo (*Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, 1839, pp. 323-324)⁸:

7. MAINER, «La invención de la literatura española», pp. 209-216.

8. Uno de los primeros testimonios hispanos de este nuevo estado de cosas puede encontrarse en el texto introductorio a la traducción española de la novela *Corina o Italia*, de Madame de Staël, que se publicó en Valencia el año de 1820, coincidiendo con el comienzo del trienio liberal. Su traductor, Juan Ángel Caamaño dedica a la novela un interesante prólogo que ha sido estudiado pormenorizadamente por María José ALONSO SEOANE («El debate sobre el Romanticismo y su temprana defensa en la traducción de *Corinne*, de Mme. De

Suscitado se ha en estos últimos años una séria pugna entre clásicos i románticos. La observancia estricta de las tres unidades forman la base del clasicismo. Hemos dicho, tratando de las unidades, que las de lugar i tiempo no podian observarse estrictamente, i que las exigencias i luces de la sociedad las habian ya relajado: *Lope, Shakespeare i Calderón* fueron, pues, los primeros *románticos*, si por *romanticismo* hemos de entender *un drama, que apartándose de las leyes estrictas del clásico griego i romano, es mas libre en sus formas, mas incierta en su marcha, i mas abundante de adornos adventicios*. No puede, pues, condenarse el romántico en este sentido: cada nacion tiene sus gustos i sus costumbres; i el poeta dramático, si ha de obtener aplausos, necesita satisfacer las necesidades morales é intelectuales de ella, siempre que se respete el imperio de la moral i los principios universales de la virtud.

Lo romántico supone un alejamiento de lo clásico griego y latino, para llegar a una preceptiva más acorde con los nuevos gustos nacionales. Parece, pues, que lo clásico queda dentro del dominio de la Poética y la Retórica, frente a lo romántico, que se aviene mejor al dominio de las Historias nacionales de la literatura. Sin embargo, la situación va a ser más compleja, pues también lo romántico va a llevar a cabo una relectura de la propia literatura clásica desde los nuevos presupuestos románticos que asimilan lengua y nación. Se trata, en buena medida, de la influencia romántica de las ideas de autores como Herder o los hermanos Schlegel. La literatura latina en particular había comenzado a experimentar esta reformulación con el programa de curso de literatura romana compuesto por Friedrich August Wolf en 1787⁹.

3. ÁNGEL MARÍA TERRADILLOS: COMPENDIO HISTÓRICO-CRÍTICO DE LA LITERATURA LATINA. ROMANTICISMO

Ya hemos analizado en otro trabajo cómo las materias históricas¹⁰, patrimonio del pensamiento ilustrado, sufren en España una notable merma dentro del período que va desde 1808 hasta 1833, y no volverán a aparecer hasta que el ideario

Stäel, por Juan Ángel Caamaño», *Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso [Saluzo, 21-23 de Marzo de 2002]*, Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, Bologna: Il Capitello del Sole, 2002, pp. 7-24.). Se trata de uno de los documentos más tempranos de la conciencia del romanticismo en España. No en vano, la edición coincide con la etapa casi efímera del llamado Trienio Liberal (1820-23), previa a los exilios de lo que después fue la llamada «Década Ominosa». Sorprende, en verdad, el prólogo que Caamaño pone a la novelita de viajes escrita por Madame de Staël, donde ya se ve configurada la conocida oposición entre clásicos y románticos: «La voz clásico, como que es una abstracción, puede tener varias acepciones; por tanto, para hablar con juicio de la literatura clásica, y de la romántica, es menester fijar primero el sentido de lo que se quiere dar».

9. Cf. F. GARCÍA JURADO y B.J. MARIZZI, «La primera historia de la literatura romana: el programa de curso de F. A. Wolf (1787)», *CFC (Lat)* 29, 2009, pp. 145-177.

10. Véase F. GARCÍA JURADO, «Ensayo de una historiografía de la literatura latina en España (1778-1936)», *Revista de Estudios Latinos* 8, 2008, pp. 179-201 y M. ROMERO, «Traductions libérales d'histoire ancienne, un espace de liberté dans la pensée absolutiste hégémonique», *Anabases* 7, 2008, pp. 35-55.

liberal, en parte heredero de una Ilustración frustrada, vuelva a asumirlas, aunque ya desde otra perspectiva. En términos generales, ilustrados como Gregorio Mayáns habían desarrollado una «historia crítica», mientras que el pensamiento romántico, sobre el que va a sustentarse buena parte de las ideas liberales, desarrolla una «historia filosófica». Si la primera presenta un eminente carácter culto y está vinculada a ideales universales, la segunda se interesa por lo popular y lo nacional¹¹. Así lo vemos expresado por Friedrich Schlegel en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (tomo I, Madrid, 1843, pp. 9-10):

Se ha efectuado durante el último siglo, mayormente en Alemania, un cambio notable en la civilización, que á lo menos bajo cierto aspecto, debe reputarse feliz; pues si bien, separadamente, las diferentes producciones ó los varios ensayos notables hechos en las artes y en las ciencias, no han sido todos dignos de elogio, ni han tenido siempre un éxito completo; considerado este cambio bajo el punto de vista del estado de la literatura, de su accion sobre la sociedad, del interes de que es objeto y de la influencia que debe ejercer sobre las costumbres y sobre las naciones, se reconoce fácilmente que todo él ha redundado en ventaja de nuestra época, cual esta lo requería.

La separacion absoluta de los sabios, de las personas distinguidas de la sociedad, y del pueblo, es el mayor obstáculo que puede hallar el progreso intelectual de una nación «(...)

En lo que a la enseñanza de la literatura latina respecta, ya se había desarrollado en España una forma de historia crítica, de carácter ilustrado, en autores como Gregorio Mayáns (cuyas vidas de Virgilio y de Terencio son paradigmáticas a este respecto) y Casto González Emeritense, autor de dos interesantes bibliografías sobre autores griegos y latinos publicadas a comienzos del último decenio del siglo XVIII. Tales propósitos quedan suspendidos ante la enseñanza tradicional del latín asumida a partir de 1823 por los responsables de la educación durante la época de Fernando VII, que marginan la Historia literaria. Tal planteamiento no volverá al panorama educativo hasta el regreso de los liberarles al poder, aunque no de la misma manera, pues la nueva asignatura tendrá ya claramente unos presupuestos románticos. De esta forma, mientras la enseñanza del latín continúa desarrollándose desde una perspectiva dominada aún por la estética del clasicismo, la nueva asignatura de orientación histórica se inspirará en las nuevas ideas que sobre todo vienen de Alemania. Este reparto no implica, naturalmente, una identificación simplista de la enseñanza del latín con el absolutismo, aunque cabe ver tal tendencia si comparamos la mera enseñanza preceptiva del latín legislada por Calomarde (1824) durante la llamada década ominosa de Fernando

11. El informe Quintana de 1813 había consagrado esta alianza entre literatura e historia en lo que José Carlos Mainer considera ya una «formulación liberal» de este estudio (J.C. MAINER, «La invención de la literatura española», pp. 209-210).

VII¹² con el planteamiento que de la enseñanza de la literatura latina hace Gil de Zárate (1855) ya en los primeros años del reinado de Isabel II. El primero opta por una estricta enseñanza de la Poética y la Retórica, mientras el segundo incorpora las novedosas enseñanzas de carácter histórico, ausentes desde los tiempos de la Ilustración¹³. España, va a desempeñar un doble papel en el contexto de esta nueva estética, ya como objeto de estudio en sí de los nuevos ideales románticos (la épica, el teatro de Calderón...), ya como incierta receptora de las nuevas ideas. En todo caso, esta nueva estética servirá de vehículo para el desarrollo de un incipiente nacionalismo español (después lo será también de otros nacionalismos) que no supo ser aprovechada por los ideólogos de Fernando VII¹⁴. El error de no aceptar estas «nuevas ideas» y de aferrarse a unos principios estéticos «clasicistas» supone una de esas paradojas que nos encontramos constantemente en la historia de las ideas, sobre todo cuando en la estética penetra arbitrariamente la carga de la ideología política. Después, los liberales moderados supieron sacarle partido a todo este nuevo ideario estético y político basado en la equivalencia de una lengua, una literatura y una nación. El estudio de la Antigüedad había supuesto en Alemania una importante avanzadilla para estos

12. «El catedrático de mayores, que se titulará de Humanidades, además de la Propiedad latina y la Prosodia, enseñará a los escolares más aventajados los principios de Poética y de Retórica; aquéllos, por los de D. Francisco Sánchez, y éstos, por los del P. Colonia, ampliando las lecciones de Humanidades por el orden de los más célebres metodistas para instrucción de los jóvenes a quienes sus padres o tutores detengan en las aulas por más tiempo.» (Plan literario de estudios y arreglo general de las Universidades del Reino (Plan Calomarde). Real Orden de 14 de octubre de 1824. Título III. Humanidades y lenguas. Art. 25 <http://www.filosofia.org/mfa/fae824a.htm> -consultado el 31 de abril de 2009-).

13. «Hase visto en la sección tercera cómo quedó organizada en los Institutos la enseñanza del latín, y los principios que guiaron en la organización de esta parte principal de los estudios clásicos. Aunque se creyó que aquello era bastante para saber la lengua de los romanos, tal cual hoy se necesita, esto es, no para hablarla y escribirla, cosa desusada en el día y que lo será más en adelante, sino para la cabal inteligencia de los autores más difíciles; todavía se tuvo por insuficiente semejante estudio para aquellos que en sus respectivas carreras necesitan mayores conocimientos, o desean profundizar más en tan interesante materia. Con este objeto, se estableció en todas las facultades de filosofía un curso especial de Literatura latina, asignatura que jamás había existido en nuestras escuelas. Destinado este curso a conocer todos los escritores que han ilustrado la lengua del Lacio, desde el origen de la república romana hasta la edad media, como igualmente a perfeccionarse en su traducción, forma el complemento de una serie de estudios bien graduados desde los rudimentos hasta lo más arduo; resultando de todo una instrucción muy superior a la que en todos tiempos se había podido adquirir entre nosotros, y preferible a la que comprenden los que sólo buscan el arte de chapurrear una jerga bárbara, y sin aplicación alguna en las costumbres literarias de estos tiempos.» (A. GIL DE ZÁRATE, *De la instrucción pública en España* (1855), Oviedo, 1995, p. 117). Sobre la importancia de Gil de Zárate para la enseñanza de la literatura véase María Isabel JIMÉNEZ CARO, «La literatura en la enseñanza de mediados del siglo XIX: el Plan General de Estudios de 1845», *Revista de humanidades y ciencias sociales del IEA* 16, 1998, pp. 167-182 y Miguel RAMOS CORRADA, *La formación del concepto de Historia de la literatura nacional española. las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Oviedo, 2001.

14. Así lo comenta José ÁLVAREZ JUNCO en su libro *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 385.

nuevos vientos estéticos. Ya hemos comentado que Friedrich August Wolf concibe en Halle la literatura romana como un estudio histórico que se convierte en la expresión genuina de un pueblo: el romano¹⁵. Esto ocurre en 1787, y va creando paulatinamente un nuevo paradigma, el de la Historia de la literatura latina frente al de la mera enseñanza de su lengua y de los mejores autores dentro del paradigma de la Retórica y la Poética. La ideología romántica, cargada de valores nacionales y católicos, bien podría haber sido utilizada por los ideólogos de Fernando VII. Sin embargo, este tanto se lo van a apuntar los liberales. El impulso político del estudio histórico de la literatura se ve perfectamente en el propio manual de literatura española que compila el propio Gil de Zárate en 1844. El título del libro es tan sencillo como elocuente: *Manual de Literatura I-IV*, donde el término «literatura», utilizado hasta el siglo anterior para hablar de los diferentes documentos escritos, pasa ahora a restringirse al terreno de las bellas letras, si bien, como ha visto Mainer, sigue conviviendo un canon mixto que se debate entre la belleza y la utilidad¹⁶. El manual se divide en cuatro tomos, de los que el primero está dedicado a los *Principios generales de poética y retórica* (primera parte de manual) y los tres restantes aparecen bajo el título de *Resumen histórico de literatura española* (constituyen la segunda parte dividida, a su vez, en lírica, drama y prosa). Cabe destacar el peso que la Retórica y la Poética siguen ejerciendo sobre el nuevo planteamiento histórico, visible en el predominio expositivo de los géneros sobre los períodos. Por su parte, la asignatura de Perfección del latín (también llamada de Literatura y composición latina) queda legislada en torno a dos partes: «un curso de literatura latina en que se dé a conocer la historia de la misma» y «una academia práctica en que se traduzcan trozos selectos de dichas obras»¹⁷. La parte histórico-práctica va a quedar dividida en Poesía, Elocuencia e Historiadores latinos. Terradillos publica varios libros destinados a la asignatura:

Para la historia de la literatura: *Manual histórico-crítico de la literatura latina*, Madrid, 1846 (el primer manual de la asignatura publicado en España) y *Curso elemental de literatura latina*, Madrid, 1848 (segunda edición notablemente corregida).

Para la parte práctica: *Colección de trozos selectos de literatura latina*, 1847 y segunda edición de 1848.

15. El estudio de la literatura se encamina ahora a encontrar la expresión genuina de cada pueblo. La literatura latina, desde el famoso programa de cursos de Friedrich Augusto Wolf (1787), había pasado a adquirir esta nueva condición, hecho que se vio favorecido por los diferentes cambios políticos que tuvieron lugar entre 1789 y 1815.

16. MAINER, «La invención de la literatura española», pp. 216-219.

17. Así consta en los *Programas para las asignaturas de filosofía, publicados por la Dirección General de Instrucción Pública*, Madrid, 1846 (apud F. GARCÍA JURADO (ed.), *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, Málaga, 2005, p. 69).

En definitiva, Terradillos sucede a Mata i Araujo en la cátedra de Perfección del latín con un notable cambio de orientación, ya respaldado por el propio poder político. No en vano, dedica su *Manual histórico* a Gil de Zárate. Cabe señalar las precipitadas circunstancias de la primera edición del *Manual histórico-crítico de la literatura latina* (Madrid, 1846, p. VIII):

Hallándome el curso anterior de regente agregado á la facultad de filosofía en la universidad de esta córte, se me confió el desempeño de la cátedra de *Perfección del latín*, por enfermedad de su propietario. En esta circunstancia me encontré sin ningun testo, que pudiera servirme de guía en las esplicaciones; y especialmente para dar á esta asignatura nueva toda la estensión propia de su elevado objeto, según las miras del gobierno, que la ha considerado como una de las mas importantes entre los estudios de ampliacion. Para subsanar en parte la tan notable falta de una obra elemental á propósito, me ví en la precision, penosa por cierto, de ir escribiendo, con anterioridad de un solo dia, las esplicaciones histórico-críticas de los autores clásicos del Lacio, terminando así felizmente el desempeño de una cátedra no conocida en España y superior a mis escasos conocimientos.

Si Mata i Araujo miraba a las buenas letras de los tiempos de Carlos III, Terradillos nos ofrece un manual que podemos calificar con total propiedad de romántico, imbuido del pensamiento de Friedrich Schlegel (muy influyente en España gracias a la publicación ya referida de su *Literatura antigua y moderna* en 1843). De este carácter romántico es un buen exponente la visión que Terradillos nos ofrece acerca de la carencia de originalidad de Virgilio (*Curso elemental de literatura latina*, pp. 66-67):

(...) ¿por qué pues carece el genio de Virgilio de la gloria de la originalidad? Porque el poeta debía sucumbir á la influencia de su siglo y reproducir, no aquella naturaleza antigua, la candidez del Lacio, sino la naturaleza culta, la elegancia del siglo de Augusto: así que su gloria imperecedera es haber, en medio de esta concesión inevitable, conservado á los sentimientos su eterna verdad. Virgilio, pues, no fue, no pudo ser como Homero, la expresión exacta y pura de una sencillez, de un heroísmo, del que no tenia ya modelo en sus dias: debía ser y fue la expresión admirable de la civilización.

Muy interesante es, asimismo, la encendida defensa y digresión que Terradillos hace del poeta «español» Lucano no tanto en lo que concierne a su estilo (ya parece superada la vieja polémica de si Lucano supera o no al autor de la *Eneida*¹⁸), sino con respecto a la antigua acusación que se hace al poeta de haber delatado a su madre. Reproducimos el final de la digresión:

18. Hemos tratado ampliamente esta cuestión en F. GARCÍA JURADO, «Virgilio y la Ilustración. Ma-yáns, o los fundamentos críticos de la Historiografía Literaria en España», *Revista de Historiografía* 7, 2007, pp. 96-110.

«Reclamamos la indulgencia de nuestros lectores a favor de esta especie de digresión, en que ciertamente no se trata del mérito de la Farsalia, pero sí del honor de su autor, cuya defensa, aparte de lo español, de que tampoco queremos prescindir, no puede mirarse como absolutamente estraña a nuestro objeto; porque en verdad sería lástima, y á todo el mundo se le resistiría, encontrar nada bueno en el delator de su madre.» (Terradillos, *Curso elemental de Literatura latina*, p. 116).

Conviene hacer notar cómo la cuestión de los autores hispano-latinos cobra nuevos bríos en el novedoso contexto de la construcción nacional. Ya en los tiempos de Feijóo y Mayáns había una polémica literaria en torno a cuál de los dos autores clásicos, Virgilio y Lucano, era mejor, hecho que no estaba exento de sentimientos patrios. Asimismo, puede parecernos hoy sorprendente que todavía en el siglo XIX se dudara acerca de incluir a Lucano entre los autores romanos o los autores españoles. En definitiva, Terradillos, de la mano de las ideas románticas de Friedrich Schlegel, se convierte en el discreto exponente de la «historia filosófica» de la literatura y emprende en España (quizá sin ser muy consciente de ello) la reconversión de la literatura latina en una «literatura nacional» más, de igual manera que ocurre con las modernas. Esta situación ideológica, sin embargo, no es compartida por otros autores de manuales de literatura latina, en especial Jacinto Díaz, que sigue mostrándose fiel a las ideas de Mata i Araujo en sus *Lecciones de literatura latina* (Barcelona, 1848, p. 278):

El trabajo empleado hasta aquí se reduce á presentar la biografía de la mayor parte de los escritores antiguos latinos, una reseña de sus obras, el análisis en globo de las principales, y la esposicion de alguna que otra de las doctrinas vertidas en las mismas. A fin de que este conocimiento produzca algun resultado positivo, y no sirva solo *para formar parleros y literatos de diario*, como dice sabiamente el célebre latinista y humanista Sr. Araujo en su obra *Guía del perfecto latino*, que recomendamos muy particularmente, ¿no sería bueno concluir trazando el camino que debe seguir el que desee aprovechar en este estudio, y perfeccionarse en la lengua del Lacio?

Sin embargo, va a terminar produciéndose *de facto* la escisión entre la enseñanza de la lengua latina y la de su literatura.

4. VILLAR Y GARCÍA: HISTORIA DE LA LITERATURA LATINA

Hasta 1858 no aparece en el panorama educativo una asignatura específica que se llame como tal Literatura clásica griega y latina. Esto implica una nueva circunstancia que terminará siendo trascendente: la posibilidad de estudiar literatura latina sin saber latín. El profesor más reputado y conocido que impartió esta asignatura fue Alfredo Adolfo Camús (1797-1889), quien, según muchos testimonios, hizo verdaderos milagros pedagógicos para que la materia tuviera algún interés entre los muchos estudiantes de leyes que habían de cursarla sin vocación

alguna. Es probable que el manual más representativo de este nuevo estado de cosas sea la *Historia de la literatura latina* que escribe el catedrático de Zaragoza Martín Villar y García, cuya primera edición de es 1866. Si Terradillos había redactado su manual a la sombra del de Gil de Zárate, Villar y García tendrá muy presente otro gran manual de literatura española, quizá el mejor que se haya escrito durante el siglo XIX español, la *Historia crítica de la literatura española* (1860-1864) de Amador de los Ríos. La primera característica que encontramos en el libro de Villar es su título, que formula por primera vez una «Historia de la literatura latina» como tal, sin recurrir a títulos como «lecciones elementales», «manual histórico-crítico» y fórmulas similares. El manual, frente a la acostumbrada ordenación por géneros, se organiza por períodos, lo que supone desde el punto de vista estructural un alejamiento de la Poética a favor de la Historia. Observamos que se está configurando ya una disciplina con un método y discurso propio, encaminada a estudiar el devenir del pueblo romano a través de su medio de expresión más genuino, su lengua y literatura. Resulta en este sentido muy interesante observar cómo el término «humanidades», de tan profundo calado humanista y universal, es reinterpretado, a la luz del pensamiento de Johann Gottfried Herder, en una nueva clave nacional, como producto de «la elevada mision providencial que el pueblo romano había recibido»:

La lengua latina es la en que por primera vez se ha designado con la palabra *humanidades* el estudio de las letras, considerando como su principal objeto humanizar a los hombres; los griegos más artistas, más originales, y autores de los modelos que imitaron los romanos, no conocieron este fin del arte ni inventaron en su rica lengua una palabra tan bella¹⁹; podría decirse con Herder, que explica la elevada mision providencial que el pueblo romano había recibido de extender por el mundo, preparando su unidad, la ciencia de los griegos. (Villar y García, *Historia de la literatura latina*, Zaragoza, 1866, p. II).

En este mismo prólogo se exponen las dificultades docentes que tenía la asignatura (Clarín habla en términos parecidos, desde la perspectiva de su experiencia de alumno, en la necrología que escribió sobre Camús): una literatura latina que, en definitiva, termina enseñándose sin latín:

(...) hemos suprimido la inserción de pasajes que justificaran nuestros juicios, porque sabemos por experiencia que no sería bastante insertarlos en latín, sino que necesitarían la traducción castellana, para ser entendidos de todos; (Villar y García, *Historia de la literatura latina*, Zaragoza, 1866, p. V).

19. En esta argumentación está implícito lo que dice el propio Aulo Gelio cuando afirma que no debe confundirse *humanitas* con lo que los griegos denominan *philanthropía* (Gel. 13,17): «Aquellos que crearon la lengua latina y quienes la han usado con propiedad no quisieron que *humanitas* fuera aquello que vulgarmente creemos y que entre los griegos se llama *philanthropía* (...)».

Las buenas intenciones políticas de Gil de Zárate, encaminadas a enriquecer la enseñanza del latín con contenidos propios de la Historia de la literatura, terminan dejando al margen la propia enseñanza del latín. Atrás quedaban, pues, las ideas del latinista Mata i Araujo, si bien sus observaciones sobre los «parleros de diario» no dejaban de confirmarse con el paso del tiempo. El transcurso de los años hizo posible que la Historia de la literatura latina, como la de cualquier literatura nacional, terminara siendo para nosotros una formulación natural.

5. CONCLUSIONES

Resulta muy productivo estudiar el reflejo de los grandes hechos históricos y políticos en el pequeño mundo de las humanidades clásicas. Así las cosas, en la Europa que queda tras la derrota final de Napoleón Bonaparte se dan cita dos formas de entender la estética: la residual propia del siglo XVIII, que pasará a llamarse de manera despectiva «clasicista», y la ideología emergente de aquellos que con el tiempo llamaremos «románticos». Cuando en la época de Fernando VII se crean las Escuelas de Latinidad de Calomarde se opta por el modelo de estudio tradicional, frente al nuevo paradigma histórico, que no aparecerá en el panorama educativo español hasta el decenio de los años 40 del siglo XIX. En este contexto, la obra del preceptista de Latinidad Luis de Mata i Araujo es un buen ejemplo de la situación cambiante, pues él vivió la transición desde los tiempos absolutistas a los tiempos liberales, y desde el clasicismo supuestamente retrógrado al romanticismo supuestamente progresivo. El sucesor de Araujo en la cátedra de Perfección del latín, Ángel María Terradillos, compone el primer manual moderno de Literatura latina escrito en España, inspirado por las ideas del romanticismo alemán (F. Schlegel) y los nuevos aires del liberalismo moderado (Gil de Zárate). Ya en el decenio de los años sesenta, el catedrático zaragozano Villar y García terminará de cerrar el paradigma de la Literatura latina como una asignatura propia, de carácter eminentemente histórico e independiente de la enseñanza de la lengua latina.

Cabe, pues, afirmar que la transición desde la tradicional Poética hasta la Historia de la literatura, bien estudiada en el ámbito de la Literatura española, tuvo también su reflejo en la propia enseñanza de las letras latinas.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
---------------	---

I. LA POESÍA LATINA HASTA EL FINAL DE LA ANTIGÜEDAD

<i>MANUEL LÓPEZ-MUÑOZ</i> : Códigos amorosos en la literatura romana.	11
<i>ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS Y FRANCISCO LÓPEZ MARTÍNEZ</i> : La lengua de la poesía amorosa de Catulo.	23
<i>DULCE ESTEFANÍA</i> : <i>Gaudia rerum/ lacrimae rerum</i> . A propósito de Eneida I 441-493.	35
<i>LUIS MANUEL LÓPEZ ROMÁN</i> : Niso y Euríalo: el lenguaje del homoerotismo en la épica latina.	55
<i>FRANCISCO JAVIER BRAN GARCÍA</i> : Fuentes de la Historia Natural: Presencia de Virgilio en la obra de Plinio el Viejo.	65
<i>ROSA M^a IGLESIAS-MARÍA CONSUELO ÁLVAREZ</i> : Poética ovidiana.	75
<i>SANDRA CAMACHO CUENCA</i> : <i>Loci amoeni</i> en las Metamorfosis de Ovidio: prototipicidad y función narrativa.	95
<i>M^a CARMEN HOCES SÁNCHEZ</i> : Los últimos versos de las Metamorfosis de Ovidio: una sphragis con ecos horacianos.	109
<i>RAFAEL JIMÉNEZ ZAMUDIO</i> : El mito de Faetón (Ovidio, Met. I 751-779 II 1-400) y sus precedentes en el Oriente Antiguo.	123
<i>EULOGIO BAEZA ANGULO Y VALENTINA BUONO</i> : Fabia, l'ultima delle eroine ovidiane?	137
<i>ESTEBAN BÉRCHEZ CASTAÑO</i> : La apóstrofe al lector en la poesía ovidiana.	147
<i>ROSA M^a MARINA SÁEZ</i> : Mujer y programa poético en la elegía de Propertio: la <i>recusatio</i> de la literatura científica y filosófica y la concepción del público literario femenino en Roma.	155
<i>JOSÉ MANUEL BLANCO MAYOR</i> : El juego de lo literal y lo simbólico al servicio de la poética properciana en la elegía 1,2.	167
<i>PILAR MURO MELÉNDEZ-VALDÉS</i> : Poesía para Cornelia.	179
<i>MARÍA DEL MAR AGUDO ROMEO</i> : La recompensa a una vida ejemplar: <i>moribus et caelum patuit</i> (Propertio, IV, 11, 101).	193

<i>SANDRA ROMANO MARTÍN</i> : El baile de los dioses y la épica latina.	207
<i>ALFONSO ALCALDE-DIOSDADO GÓMEZ</i> : Hombres voladores en la poesía latina y sus ecos.	221
<i>CARMEN GUZMÁN ARIAS</i> : "Como una fiera". Usos diferentes de una imagen literaria.	235
<i>LUIS FOLGADO BERNAL</i> : <i>Sal y lepos</i> en la poesía latina de época republicana.	243
<i>CARLOS MONZÓ GALLO</i> : El <i>acētum</i> en la poesía romana.	249
<i>MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO</i> : El argumento del <i>carpe diem</i> en los epitalamios poéticos latinos.	261
<i>RAÚL MANCHÓN GÓMEZ</i> : Los avatares del libro en la poesía latina y el ataque de las polillas.	271
<i>MANUEL AYUSO GARCÍA</i> : <i>Loci mathematici</i> en la poesía latina: de Ennio al fin de la Antigüedad.	283
<i>ÁLVARO SÁNCHEZ-OSTIZ</i> : Antros de horror y lugares de maravilla en la épica de Claudiano.	301
<i>JOSÉ MANUEL VÉLEZ LATORRE</i> : Rigorismo ascético y exuberancia estilística: la poesía y la autopoeética de Sedulio.	313

II. LA POESÍA LATINA EN LA EDAD MEDIA

<i>ANA MOURE CASAS</i> : Métrica medieval: actualización y perspectivas.	333
<i>JAVIER ÁLVAREZ</i> : Preces mozárabes e himnodia.	355
<i>LUIS ARENAL LÓPEZ</i> : Virgilio en la Comedia elegíaca medieval.	365
<i>PEDRO RAFAEL DÍAZ Y DÍAZ</i> : La doctrina de los <i>toni ecclesiastici</i> en el tratado de música indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino.	377
<i>GUADALUPE LOPETEGUI SEMPERENA</i> : La caracterización de la sátira en las artes poéticas medievales.	389
<i>ESTRELLA PÉREZ RODRÍGUEZ</i> : La poesía latina en los reinos de León y Castilla en los siglos XI-XIII.	401
<i>CARMEN TERESA PABÓN DE ACUÑA</i> : Poesía latina clásica en el <i>Tractatus de morali principis institutione</i> de Vicente de Beauvais.	429
<i>MAURILIO PÉREZ GONZÁLEZ</i> : Los protocolos poéticos en la documentación medieval diplomática.	441

III. CARMINA LATINA EPIGRAPHICA

<i>MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA</i> : Recursos lingüísticos en la poesía latina epigráfica.	453
<i>FELISA DEL BARRIO VEGA</i> : <i>Ibi multa iocosa fiebant</i>	469
<i>CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ MARTÍNEZ</i> : Mujeres reales: la excepcionalidad sobre el tópico.	493

<i>XAVIER ESPLUGA Y ALEJANDRA GUZMÁN ALMAGRO:</i> Los falsos poéticos más antiguos de Hispania: La transmisión de CIL II 382*, 383* y 410*.....	501
<i>JAVIER VELAZA: Tomitana iaceam tumulatus harena: a vueltas con la tumba y el epitafio de Ovidio.</i>	513
<i>M^a CARMEN DELIA GREGORIO NAVARRO:</i> El Libro de las grandezas y cosas memorables de la ciudad de Tarragona (1572): Lluís Pons d'Icart y los epitafios femeninos de Tarraco.	521
<i>JOSÉ MANUEL CAÑAS REÍLLO:</i> El epitafio poético de García I, obispo de Cuenca (año 1227).	533
<i>IGNACIO RUIZ ARZÁLLUZ: Absque omni pompa: metro y lengua en el epitafio de Petrarca.</i>	545

IV. POESÍA Y RETÓRICA. LA POÉTICA EN LA ESCUELA

<i>JORGE FERNÁNDEZ LÓPEZ: Suadae medulla: retórica y elocuencia en la épica de Ennio.</i>	559
<i>JAVIER GÓMEZ GIL:</i> La poesía culta latina: <i>excusatio</i> y ámbito en la Roma aristocrática de época de Trajano. Versos desvergonzados, poetas decorosos.	569
<i>CECILIA MEDINA LÓPEZ-LUCENDO: Carmen de figuris vel schematibus: un poema preceptivo sobre la elocutio retórica en la latinidad tardía.</i>	581
<i>FLORENCIA CUADRA GARCÍA: Versus orthographye: un poema anónimo de asunto ortográfico en época bajomedieval.</i>	593
<i>JUAN JOSÉ MORCILLO ROMERO:</i> Escenas literarias y <i>ordo locorum</i> en el <i>Ars memoriae</i> de I. Publicius (Venetiis, 1482)	607
<i>MARÍA VIOLETA PÉREZ CUSTODIO:</i> La formación retórica del orador: Hyperius y Villavicencio en torno a los <i>Progymnasmata</i>	617
<i>DELFIN ORTEGA SÁNCHEZ:</i> La Primer nueva corónica i buen gobierno de Guamán Poma de Ayala (1615-1616): un estudio desde la emblemática política europea y la topología andina.	629
<i>JULIÁN SOLANA PUJALTE:</i> La presencia de la poesía latina en la biblioteca del antiguo colegio de Santa Catalina de la Compañía de Jesús de Córdoba.	641
<i>SANDRA I. RAMOS MALDONADO:</i> La enseñanza de la lengua latina en el Renacimiento y Siglo de Oro hispano: el <i>Florilegium artis</i> <i>uersificatoriae</i> de Francisco Cascales.	655
<i>M^a ÁNGELES DÍEZ CORONADO:</i> Poesía antigua y retórica moderna: el 'ejemplario' clásico en los manuales de retórica del siglo XVI.	669

V. PRECEPTIVA POÉTICA. ASPECTOS LITERARIOS Y DE LENGUA

<i>JESÚS LUQUE MORENO</i> : Poética de la sustantivación: ¿elipsis, enálage, sinécdoque, antonomasia?	683
<i>FRANCISCO FUENTES MORENO</i> : <i>Natura / naturaliter</i> junto a <i>brevis</i> , <i>longus</i> u otros tecnicismos prosódicos en los gramáticos latinos	701
<i>EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR</i> : La poética de la agudeza literaria.....	715
<i>M^a TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE</i> : <i>Saecularium litterarum</i> <i>interdum ponamus exempla</i> : Jerónimo y la crítica literaria (eps. 58 y 70) ...	727
<i>MARÍA LUISA PICKLESIMER</i> : <i>Vnam amo polymniam</i> (El proceso de composición poética según Viperano).....	739
<i>LUIS MERINO JEREZ</i> : Notas de poética en algunos comentarios renacentistas al <i>Ars Poetica</i> de Horacio (Grifoli y El Brocense).....	751
<i>M^a ÁNGELES ROBLES SÁNCHEZ</i> : Poética y poetas latinos en Petrus Burmansius (1668-1741)	761

VI. LA POESÍA LATINA EN EL RENACIMIENTO

<i>JOAQUÍN PASCUAL BAREA</i> : Los primeros poetas laureados por la Universidad Complutense (1552-1554): Benito Arias Montano, Juan Santacruz Cárcamo y Diego de Guevara	775
<i>M^a DOLORES RINCÓN GONZÁLEZ</i> : La presencia de Claudio Claudiano en una invectiva (1493) de Marcelino Verardi	805
<i>JORDI PÉREZ DURÀ Y FERRÁN GRAU CODINA</i> : Los <i>Spectacula</i> <i>lucretiana</i> , un poemario de comienzos del XVI en honor de los Borja	815
<i>MONTSERRAT PONS TOVAR</i> : El amor de Pierio Valeriano bajo el signo de Ovidio	827
<i>GEMA SENÉS RODRÍGUEZ Y VICTORIA EUGENIA</i> <i>RODRÍGUEZ MARTÍN</i> : Lectura de poetas latinos en los <i>Hieroglyphica</i> de Pierio Valeriano (libros XIII-XVIII)	841
<i>FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO</i> : Pierio Valeriano poeta. Notas sobre el <i>De calamitate uitae suae</i>	855
<i>ANTONIO ROJAS RODRÍGUEZ</i> : El verso traducido. Pierio Valeriano, traductor de poetas griegos.	867
<i>JOSÉ A. SÁNCHEZ MARÍN</i> : Visiones del amor en la Poética de Julio César Escalígero	881
<i>MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN</i> : Los juegos en la Poética de Julio César Escalígero	887
<i>ANTONIO DÁVILA PÉREZ</i> : Benito Arias Montano en la vía del recogimiento: un poema latino de los <i>Hymni et Secula</i>	897
<i>RAFAEL LÁZARO PÉREZ</i> : Los epigramas de Luis de la Cadena.....	909

<i>EDUARDO DEL PINO GONZÁLEZ E IGNACIO J. GARCÍA PINILLA:</i>	
Los poemas latinos de Juan Páez de Castro: necesidad de una edición crítica	921
<i>JOSÉ L. TEODORO PERIS:</i> Elementos neoplatónicos en la mitología poética del <i>Zodiacus Vitae</i> de Marcellus Palingenius Stellatus	933
<i>MANUEL MOLINA SÁNCHEZ:</i> Andrés Rodríguez (S. I.), poeta latino del Renacimiento	945
<i>JUAN MARÍA GÓMEZ GÓMEZ:</i> La descripción del escudo de Eneas y las historias de Orfeo y Eurídice y de Venus y Adonis en las écfrasis de Las Navas de Tolosa de Cristóbal de Mesa	955
<i>ISRAEL VILLALBA DE LA GÜIDA:</i> El Descubrimiento de América en la poesía neolatina: motivos virgilianos en la épica de tema colombino (siglos XVI-XVIII)	969
<i>JOAN SALVADÓ RECASENS:</i> Dos ediciones barcelonesas del <i>Distichorum Liber</i> de Michele Verino (1512 y 1526)	983
<i>FELIPE GONZÁLEZ VEGA:</i> Guerra y narración: ensayo sobre el relato bélico en la Literatura latina del Renacimiento	991
<i>CHRIS L. HEESAKKERS:</i> Poesía latina y diplomacia. Dos odas de Janus Dousa para abrirse paso a la Reina Isabel de Inglaterra	1007
<i>MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ MANJARRÉS:</i> Poetas clásicos latinos en <i>De humana Physionomonía</i> de Giovan Battista della Porta	1021
<i>M^a TERESA SANTAMARÍA HERNÁNDEZ:</i> El carmen <i>De quadruplici medicorum vultu</i> del <i>Dialogus de re medica</i> de Pedro Jimeno (1549)	1033
<i>CARMEN M^a ACERO VIÑAS:</i> Extractos de Virgilio, Ovidio y Horacio en el manuscrito 114 de la biblioteca de Santa Cruz de Valladolid	1047
<i>IVÁN MOYA RODRÍGUEZ:</i> Ovidio en el ms. 21-43 de la biblioteca del cabildo de la Catedral de Toledo	1059
<i>MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ:</i> Las <i>Selectae ex Terentio annotationes</i> del manuscrito 9697 de la Biblioteca Nacional de Madrid	1069
<i>ERNESTO MEDINA RINCÓN:</i> Unos epigramas curiosos de Diego de Benavides	1085
<i>PABLO TORIBIO PÉREZ:</i> <i>En tibi norma poli:</i> Lucrecio y Virgilio en los <i>Principia Mathematica</i> de Isaac Newton	1093
<i>MARÍA ELISA CUYÁS DE TORRES:</i> Epigramas latinos de Juan de Iriarte	1101

VII. EN TORNO A LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA LATINA

<i>VICENTE CRISTÓBAL:</i> La traducción de la forma poética.	1111
<i>JUAN LUIS ARCAZ POZO:</i> ¿Cómo traducir a los poetas latinos?	1129
<i>DAVID PUERTA GARRIDO:</i> La traducción de la poesía latina	1137
<i>JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS:</i> Traducción poética: libertad y analogía	1143

<i>CARMEN BARRIO DE LA FUENTE</i> : Los términos religiosos en Lucrecio: ¿es el poeta un ateo, un laico, un sin-dios (un agnóstico, un descreído...)? ...	1155
<i>FRANCISCA MOYA DEL BAÑO</i> : Una espléndida entrada de los poetas latinos en México: las traducciones de Joaquín D. Casasús	1171

VIII. LA POESÍA LATINA REVIVIDA EN LAS LENGUAS MODERNAS

<i>MIGUEL ALARCOS MARTÍNEZ</i> : El influjo de la poesía virgiliana en el Persiles: situaciones argumentales y personajes	1195
<i>MARÍA DEL PILAR COUCEIRO</i> : Un poema del Trasmundo Clásico en Lope de Vega	1209
<i>ALICIA SOLER MERENCIANO</i> : Presencia ovidiana en el auto sacramental El Polifemo de Juan Pérez de Montalbán (1633)	1221
<i>LUIS POMER MONFERRER</i> : Las parejas trágicas de la mitología grecolatina en la poesía del Siglo de Oro español	1231
<i>M^o CRUZ GARCÍA FUENTES</i> : El mito clásico en el teatro de Juan Bautista Diamante	1243
<i>ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ</i> : Los dos Horacios: el <i>Ars Poetica</i> de Walpole. Una nueva lectura desde la literatura de terror	1255
<i>JAVIER ESPINO MARTÍN</i> : Verlaine evoca a Ovidio: su persona y su voz	1267
<i>M^o AURORA GARCÍA RUIZ</i> : Diálogo entre poetas: P. Ovidio Nasón, Julián del Casal y Gonzalo Rojas	1279
<i>JESÚS BARTOLOMÉ GÓMEZ</i> : La recepción de Lucano en Borges: el caso de <i>There are more things</i>	1293
<i>ANDRÉS ORTEGA GARRIDO</i> : La herencia clásica en la poesía ultraísta española	1305
<i>JOSÉ IGNACIO ANDÚJAR CANTÓN</i> : Temas de la poesía clásica latina en los relatos policíacos de Francisco García Pavón	1315
<i>INMACULADA LÓPEZ CALAHORRO</i> : La transformación del mito de Medusa en la obra de Francisco Ayala. De Ovidio a Lucano	1327
<i>MATILDE CONDE SALAZAR</i> : La guerra de las Galias y el poeta español Juan Eduardo Cirlot	1339
<i>JOSÉ CLOSA FARRÉS</i> : Tres testimonios modernos de la lectura de Virgilio: Goethe, Wagner y Thomas Mann	1351
<i>CRISTINA MARTÍN PUENTE</i> : La historia de Lucrecia en prosa y en verso	1359
<i>FRANCISCO GARCÍA JURADO</i> : La Poética frente a la Historia Literaria en los manuales españoles de Literatura latina durante el siglo XIX español. Política y humanidades	1371
INDICE	1383

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA



JUNTA DE ANDALUCÍA



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Sociedad de Estudios Latinos

ISBN 978-84-338-5374-5



9 788433 853745